ثریا حسین

جمالیاتِ شرق و غرب

پروفیسر ثُریا حُسین
صدر شعبۂ اردو
علی گڑھ مسلم یونیورسٹی

ایجوکیشنل بُک ہاؤس ــــ علی گڑھ

جمالیاتِ شرق و غرب

ثُریا حُسین

ایڈیشن ---------- ۱۹۸۳ء
تعداد ---------- ۶۰۰
قیمت ---------- ۲/۰۰

گرد پوش : عل صادقین
کتابت : ریاض احمد، الٰہ آباد
مطبع : تاج آفسیٹ پریس، الٰہ آباد

EBH

ایجوکیشنل بک ہاؤس
مسلم یونیورسٹی مارکیٹ ، علی گڑھ ۲۰۲۰۰۱
فون نمبر ۳۷۶۸

قرۃ العین حیدر

دیبا

اور

سیما

کے نام

رنگ ہو یا خشت و سنگ، چنگ ہو یا حرف و صوت
معجزۂ فن کی ہے خونِ جگر سے نمود

اقبال

فہرست

تصاویر

پیش لفظ

مغربی اصطلاح AESTHETICS اٹھارہویں صدی عیسوی میں جرمن مفکر بام گارٹن نے رائج کی۔ ہمارے یہاں اردو میں اس کا ترجمہ جمالیات کیا گیا ہے۔ جمالیات کا تصور بڑا ہمہ گیر ہے اور تمام فنون لطیفہ یعنی شعر و ادب، موسیقی و رقص، مصوری، سنگتراشی اور فن تعمیر پر حاوی ہے۔ یونان قدیم مغربی جمالیات کا اولین استاد ہے۔ ہندوستان میں بھرت منی کی تصنیف "ناٹیہ شاستر" سنسکرت شعریات اور کلاسیکی ڈرامے کے اصولوں پر اہم ترین دستاویز سمجھی جاتی ہے جس کی بنیاد پر آئندہ صدیوں میں ہمارے یہاں فنی نظریات کا ارتقاء ہوا۔ ہندوستانی "رس" کا تصور عالمی جمالیات میں منفرد مقام رکھتا ہے۔

اس کتاب میں ہندوستان اور مغرب کی جمالیات سے بالتفصیل بحث کی گئی ہے۔ علاوہ ازیں مصر قدیم، چین و جاپان، ایران و توران، بازنطیم و روس اور یوروپ و انگلستان میں آرٹ کے نظریات اور فن مصوری کا مختصر جائزہ لیا گیا ہے جس سے ہمیں تمام فنون لطیفہ کی بتدریج ترقی کا اندازہ ہو سکتا ہے کیوں کہ اہم رجحانات سارے فنون میں مشترک ہیں۔

فلسفۂ جمالیات کے بیشتر مسائل خاصے دقیق ہیں۔ میں نے حتی الامکان کوشش کی ہے کہ اس کی وضاحت کر سکوں۔ سنسکرت اور یوروپین اصطلاحات کا صحیح اردو ترجمہ اور ان کے اردو مترادفات کا استعمال غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے اس لئے متن میں ساتھ ہی انگریزی الفاظ

بھی شامل کر دیئے گئے ہیں۔

ہمارے یہاں آرٹ اور اس کے متعلقہ مسائل سے عام طور پر بے نیازی پائی جاتی ہے۔ اس کتاب کے مطالعہ سے قارئین کو ہمارے اپنے اور عالمی فنی ورثے سے اگر دلچسپی پیدا ہو سکے تو میں اسے اپنی کامیابی تصور کروں گی۔

ثُریا حُسین

مورخہ ستمبر ۸۳ء

(۱)

ہندوستانی جمالیات

ہندوستانی جمالیات کا تصور سنسکرت شعریات پر مبنی ہے۔ کیف و سرور اور تحیّر جمالیاتی تجربے کے دو اہم پہلو ہیں۔ کیف و سرور کا تجزیہ "رس" کے نظریہ کی شکل میں رونما ہوا اور تحیّر نے "النکار" (علم بدیع) کی صورت اختیار کی۔ ان کے علاوہ سنسکرت شعریات میں "ریتی" (حسن بیان)، "وکروکتی" (ایہام) اور "اوچتیہ" (موزونیت) کے نظریات بھی پیش کئے گئے۔

سنسکرت کے جامع و مانع لفظ "رس" کے اردو مترادفات "جذباتی اور ذہنی کیفیت" یا MOOD ہو سکتے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم نظریہ ساز بھرت مُنی[1] نے اپنی تصنیف "ناٹیہ شاستر" میں اس سے تفصیلی بحث کی ہے۔

اردو میں میراجیؔ رس کے متعلق لکھتے ہیں کہ :-

---

[1] پروفیسر کلاز ایبلنگ کا خیال ہے کہ بھرت منی "ناٹیہ شاستر" کا مصنف فرد واحد ہے لیکن یہ کتاب مختلف زمانوں میں جن کے مقالوں کو یکجا کیا گیا (غالباً دوسری صدی ق۔م۔ سے تیسری یا پانچویں صدی عیسوی تک) یہ پانچ بھرت "دتلا"، "نندی"، "کوہل"، "بھرت" اور "متنگ" تھے۔

"سنسکرت نقادوں کے مطابق رس وہ سرچشمۂ کیف و سرور ہے جو ذوقِ سلیم رکھنے والے ذہنوں سے پھوٹتا ہے۔ اول تخلیق شعر کی صورت میں، دوم داد و تحسین میں۔ یہ کیف و سرور شعر کی شکل اس وقت اختیار کرتا ہے جب ذوق سلیم رکھنے والا شخص اس خداداد شاعرانہ جوہر کا مالک ہو جسے پرتبھا کہتے ہیں۔ داد و تحسین کی صورت میں متاثر ہونے والا شعری کے بجائے نثری خصوصیات کا مالک ہو۔ آنند وردھن جو سنسکرت نقادوں میں بہت اہمیت رکھتا ہے اس کے خیال میں ایک ایسے ذہن سے ہی شاعری کی تخلیق ہو سکتی ہے جس میں رس یا کیف و سرور سے متاثر ہونے کی صلاحیت ہو۔ اس کے لیے تخلیق کے بعد اس میں کسی قسم کا شعوری اضافہ نہیں کرنا چاہیے کیوں کہ اس سے رس کی کیفیت کم ہو جاتی ہے۔ سنسکرت فنِ تنقید میں "رس" اہم ترین موضوع ہے جس کے علمی و ادبی دونوں پہلوؤں پر بحث کی جاتی ہے۔ مندرجہ بالا مفہوم کی بنا پر ہم "رس" کا مفہوم کسی اور لفظ سے ادا نہیں کر سکتے البتہ وضاحت کے لیے کہہ سکتے ہیں کہ رس کے معنی کیف و سرور شعری ہیں۔"[1]

شعری تخلیق سے مخصوص قسم کا کیف حاصل ہوتا ہے جو رنج و الم یا خوف و مسرت کے احساسات سے جدا ہے۔ چنانچہ فنون لطیفہ سے پیدا ہونے والے تاثر کو ماورائی احساس کیف (آلوکک آنند) کہا گیا ہے۔ "رس" کے ذریعے پیدا ہونے والا کیف (آنند) الم اور خوف و مسرت کے عام احساسات سے مختلف ہے۔

تیتریے اپنشد کے مطابق "رس" یا "آنند" ہی برہما ہے۔ برہما کل کائنات کا خالق ہے۔ آنند وہ روح ہے جس کے سبب ہر جاندار زندہ ہے اور مرنے کے بعد آنند ہی کے ساتھ اس کا وصل ہو جاتا ہے۔ اسی بنیاد پر کاویہ آنند یعنی کیف و سرور شعری کو برہمانند کے مثل کہا گیا ہے۔

بھٹ نایک نے سب سے پہلے "رس" کے سرور (رساسواد) کو روحانی مسرت

---

[1] میراجی۔ مشرق و مغرب کے نغمے۔ اکادمی پنجاب، لاہور۔ ص ۵۴۳۔ ۱۹۵۸ء

(برہماسواد) بتایا۔

اس کے بعد ابھی نوگپت نے "رس" کی کیفیت کو ماورائی تسلیم کیا اور ممٹ نے اس خیال کی وضاحت پیش کی کہ "رس برہمانند کی طرح ایک عجیب و غریب احساس کیف عطا کر کے ماورائی تحیر پیدا کرتا ہے۔"[1]

عہدِ حاضر کے مشہور ہندی نقاد ڈاکٹر نگیندر نے "رس" کے تین پہلوؤں یعنی بنیادی، تاثراتی اور کیفیاتی پر زور دیا ہے۔[2]

بنیادی مفہوم کے مطابق رس الفاظ و معانی کے وسیلے سے شاعر کا فن پارہ اس کے قوتِ متخیلہ کا فنی اظہار ہے کیوں کہ وہ تخیل کے ذریعے زندگی سے وابستہ تجربے کی تخلیق میں مصروف ہے۔ تاثراتی پہلو میں "رس" تاثرات سے پُرشعری تخلیق کے ذریعے دلوں میں بیدار ہونے والا انبساط ہے۔

کیفیاتی مفہوم کے مطابق "رس" قاری، سامع اور ناظر میں ہی موجود ہوتا ہے اور شاعری کے سننے یا پڑھنے سے متحرک ہوتا ہے۔ یوں خالص جذبات سے پیدا ہونے والے ذاتی سکون کی پُرکیف حالت کا نام "رس" ہے۔

مغرب میں ابتدا سے حسن کی خارجی اور باطنی ہیئت زیرِ بحث رہا ہے۔ اس کے برعکس ہندوستانی مفکرین کی توجہ بنیادی طور پر حسن کی جگہ اس سے حاصل ہونے والے کیف و سرور (آنند) پر مرکوز رہی۔

ہندوستانی شعریات اور مغربی جمالیات میں ایک فرق یہ بھی ہے کہ ہمارے ہاں "رس" اور "دھونی" (علم معانی) کے نام سے روحِ شاعری کی تحقیق کو اہمیت دی گئی جب کہ مغرب میں حسن و جمال کے تاثراتی پہلو کو خصوصیت حاصل رہی۔ چنانچہ کانٹ نے تاثرات کے

---

[1] ممٹ۔ کاویہ پرکاش۔ ۴ : ۲۸۔

[2] ڈاکٹر نگیندر۔ رس سدھانت۔ ص ۳۱۹۔

فلسفیانہ تجزیے کو ہی ایستھیٹکس کہا ہے۔

مغربی جمالیات میں فنونِ لطیفہ کے بنیادی عناصر کا مطالعہ اہم سمجھا جاتا ہے۔ ہمارے ہاں "رس" اور الفاظ کے مختلف معانی موضوعِ بحث ہیں۔ علاوہ ازیں ہندوستانی شعریات کا قواعد (ویاکرن) سے بھی گہرا تعلق ہے۔ بقول ڈاکٹر ایس۔ کے۔ ڈے سنسکرت شعریات میں تخیلی عنصر کے ان مباحث کو کوئی اہمیت نہیں مل سکی جو عالمی جمالیات میں ضروری سمجھے جاتے ہیں۔ ہندوستان میں تخلیقی صلاحیت (پرتبھا) کے تخیلی عنصر اور شاعر کی انفرادیت کو نظر انداز کر کے روایت اور مسلمہ اصولوں کے تحت فنِ شاعری کا مطالعہ کیا گیا[1]

"تقابلی جمالیات میں ڈاکٹر کے۔ سی۔ پانڈے کہتے ہیں کہ ہندوستانی شعریات میں مغربی جمالیات کے برعکس شاعری کے علاوہ دیگر فنونِ لطیفہ، موسیقی، مصوری اور مجسمہ تراشی کے تجزیے کا رجحان نہیں پایا جاتا۔ شاعری میں بالخصوص ڈرامے (ناٹک) پر توجہ مرکوز ہے اور ڈرامے کے سلسلے میں موسیقی اور مصوری کا ذکر آجاتا ہے کیونکہ ناٹک شاعری، موسیقی اور مصوری کے فنون پر مشتمل ہے۔

ہندوستانی جمالیات کی ابتدائی شکل ناٹیہ شاستر میں ملتی ہے اور فنِ ڈراما کے اصولوں کا اطلاق دیگر فنونِ لطیفہ پر کیا جا سکتا ہے۔ قدیم ہندوستانی جمالیات کی رو سے فنونِ لطیفہ کی معراج یہ ہے کہ راگ نظر آنے لگے اور رنگ سنائی دینے لگے۔ راگ سنسکرت لفظ رنگ سے نکلا ہے اور یہ لفظ پہلی مرتبہ پانچویں یا ساتویں صدی عیسوی میں استعمال کیا گیا۔ راگ راگنیاں اور "رس" لازم و ملزوم ہیں۔ ہر راگ اور راگنی بھی سنگیت کار اور سامعین میں اپنا رس جگاتی ہے یا اپنی مخصوص کیفیت طاری کرتی ہے۔ رس شاعری،

[1] S.K. DE: SOME PROBLEMS OF SANSKRIT POETICS, 1959, P. 30.

موسیقی، رقص اور ناٹک کا بنیادی عنصر سمجھا گیا اور رس کے مختلف اقسام کو راگ مالا تصاویر میں (جو سولھویں سے انیسویں صدی تک مغل، دکھنی، راجستھانی اور پہاڑی مصوروں نے بنائیں) ان راگ راگنیوں اور ان کے مخصوص رسوں کو علامتی روپ میں پیش کیا گیا۔

توڑی راگنی (دکھن قلم اٹھارھویں صدی)

تصوّرِ حُسن

قدیم سنسکرت ادبیات میں حُسن (سَوندریہ) کے مختلف ہم معانی الفاظ ملتے ہیں مثلاً دلپذیری (چارتو)، انوکھاپن (وچتریہ)، رونق (شوبھا)، چمک دمک (کانتی)، رفعت یا جلال (سوشٹھو)، دل کشی (رمنیتا)، لطافت (لالتیہ)، ملاحت (لاونیہ) وغیرہ اور حسین و سندر کے لئے دلپذیر (چارو)، انوکھا (وچترا) پر رونق (شوبھن)، چمک دمک والا (کانت)، رفیع و جلیل (سشٹھ)، دلکش (رمنیہ)، لطیف (للت)، دلپسند (منورم) وغیرہ۔ ویدک ادب میں حسین (سندر) اور حسن (سوندریہ) الفاظ موجود ہیں۔ لیکن عزیز (پریہ)، نازک (پےشس)، انوکھا (وچترا)، اعلیٰ (بھدر)، شیریں (مدھر) وغیرہ الفاظ بہت استعمال ہوئے ہیں۔ لفظ حسین (سندر) کا استعمال ہوا ہے۔

قدیم سنسکرت ادبیات میں حُسن کی ماہیت دو شکلوں میں بیان کی گئی ہے۔

حسن کی عام ماہیت

۱۔ حسن کا تعلق حسِ باصرہ سے ہے۔ حسین شے آنکھوں کو فرحت بخشتی ہے۔ اس کی شوبھا میں خارجی حُسن کا تصور مضمر ہے۔

۲۔ حُسن ہر حسین شے کا بنیادی وصف ہے۔ لیکن وہ موضوعی ہے۔

۳۔ حُسن میں بنیادی طور پر عشق و محبت کا جذبہ بالواسطہ یا بلاواسطہ موجود ضرور ہوتا ہے۔

۴۔ حُسن میں عضویاتی ہم آہنگی یا موزونیت کا تصور پوشیدہ رہتا ہے۔

۵۔ ویدک شاعروں کے مطابق حُسن کا تعلق بنیادی طور پر حواس سے ہے۔ رنگ روپ، چمک دمک اور جلال و جمال اس کے مخصوص عناصر ہیں۔ اپنشد میں حُسن کی ماہیت دو علامات میں بیان کی گئی ہے۔ نور (پرکاش) اور مسرت (آنند)۔ ان ہی دو علامتوں کی بنیاد پر آگے چل کر اس کو "شوپرکاش آنند" مانا گیا۔ یعنی معروضی اعتبار سے وہ ایک نور ہے اور موضوعی اعتبار سے مسرت یا آنند۔

رامائن میں سب سے پہلے شاعر نے حسن کے سبھی روپوں کا بیان کیا ہے۔ حسن کے خاص عناصر رنگ، دلکش انداز، شستگی و صفائی، انوکھاپن، جدت، تازگی اور تسکین ہیں۔ حسنِ انسانی کے اوصاف، اعضائے جسمانی میں موزونیت، سڈول جسم، چمک دمک شگفتگی اور آرائش و زیبائش ہیں۔

مہابھارت میں شعری عنصر کی بہ نسبت تاریخی عنصر کو زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ مہابھارت کے شاعر نے اعضائے جسمانی کے روپ کو زندگی کا بیش قیمت ماحصل تسلیم کیا ہے اور اس حسین روپ کے عناصر ہیں تناسب اور موزونیت۔ مرد کے لئے رعب و دبدبہ، عورت کے لئے دل آویز رنگ و روپ اور نزاکت۔ النکار یعنی زیورات شبابِ حسن میں اضافہ کرتے ہیں لہٰذا وہ بھی حُسن کا جزو ہیں۔

بھگتی ادب میں ماورائی حسن کا تصور پیش کیا گیا ہے۔ بھگوان کا حسن، کائنات کے حسن کا جوہر یا خلاصہ اور عشقِ حقیقی کا موضوع ہے۔ ویدک ادب میں بھی ایشور کے روپ کو حسنِ کائنات کی علامت اور مظہر مانا گیا ہے۔ لیکن ماورائی حسن غیر مادی اور

علامتی ہے۔ بھگتی دور کے ادب میں اسی ماورائی حسن کو مادی اور انسانی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ سری کرشن کا جمال اور ان کی لیلا، رادھا اور گوپیوں کا سری کرشن سے عشق (بندوں کی خالقِ حقیقی سے محبت) بھگتی رس کے خاص موضوعات تھے۔

فنّی حسن کی ماہیت

ویدک ادب میں "کلا" کا استعمال فلسفیانہ معنی میں تو نہیں ہے لیکن شاعری، موسیقی، رقص، مصوری، سنگ تراشی سب ہی فنونِ لطیفہ کے مباحث ادھر ادھر بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ویدوں میں موسیقی کا تفصیلی تجزیہ ہے جس کی بنا پر بعد میں فنِ موسیقی کا ارتقار ہوا۔ لیکن ویدک رشی انسانی کاری گری کے مقابلے میں ماورائی صناعی کی طرف زیادہ مائل تھے لیکن ان کے یہاں باقی فنون کا تجزیہ نسبتاً بہت کم ہوا ہے۔ ماہرین کی رائے ہے کہ ویدوں کی کچھ فنّی علامتوں مثلاً پورن کمبھ، کلپ درشن، دیواسر، شری لکشمی وغیرہ کا اس کے بعد آنے والے ادوار میں ہندوستانی فنِ تعمیر، مجسمہ سازی اور مصوری کے تجزیہ پر بہت گہرا اثر پڑا۔

ویدک دور کے بعد رامائن اور مہابھارت میں فنونِ لطیفہ کا تفصیل کے ساتھ ذکر کیا گیا ہے جس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ مہاکاویہ دور میں فنِ شاعری کے ساتھ ہی بھارت کے فنِ تعمیر، سنگ تراشی، مصوری اور رقص و موسیقی کا بھی کافی ارتقا ہو چکا تھا۔ اس سلسلہ میں ربط، توازن، حسنِ رنگ، رفعت، آرائش و زیبائش، وسعت و جانداری وغیرہ عناصر کا بالواسطہ یا بلاواسطہ طریقہ پر ذکر ملتا ہے۔

فن بنیادی طور پر انسانی تخلیق ہے اور فن کار کے اصل مقصد کو پیش کرنے میں ہی اس کی معنویت ہے۔ فن کے اس راز کا اظہار "رامائن" اور "مہابھارت" میں واضح طور پر کیا گیا ہے۔ موسیقی کے سلسلہ میں تال، سُر، لے اور دیگر اصطلاحی الفاظ

کی بار بار وضاحت کی گئی ہے اور فنِ شاعری کے عناصرِ ترکیبی کے بارے میں بھی براہِ راست کچھ اشارے ملتے ہیں۔ رامائن کا پہلا چھند اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ شاعری کا محرک جذبہ ہوتا ہے۔ شدتِ جذبات کے اثر یا دباؤ سے زبان میں ایک قسم کی لے یا آہنگ پیدا ہو جاتا ہے جس سے چھند یا بحر و وزن تشکیل پاتے ہیں سنسکرت شعرا، کالیداس، بان، بھوبھوتی، ہرش اور سندھو کے یہاں شاعری، ڈراما، رقص، موسیقی اور مصوری کے بارے میں تفصیلی بیانات ملتے ہیں۔

ہندوستانی فلسفہ میں اگرچہ فنون کے مباحث کو کوئی مقام نہیں دیا گیا لیکن فنونِ لطیفہ اور ادب سے متعلق علوم نے فلسفیانہ تصورات سے استفادہ کر کے جمالیات کے اہم اصول وضع کیے، ویدانت میں فلسفۂ فن کے تین اہم اصول دیے گئے ہیں۔ (۱) فن کی ہیئت دیگر ارضی ہیئتوں سے مختلف ہے۔ (۲) فن کا ادراک ذہنی یا عقلی ہے اور حقیقت پر مبنی ادراک سے مختلف ہوتا ہے۔ (۳) اظہار میں ایک قسم کی وحدت پائی جاتی ہے۔

فنونِ لطیفہ کے باطنی تعلق کا بیان سب سے پہلے "وشنو دھرموتر پران" میں ہوا ہے۔ ترتیب (انوکرم)، موزونیت (سم متی) اور پیش کش فنّی حسن کے لازمی عناصر ہیں۔ لیکن ان کی جان ہے "رس"۔ اس لئے فنِ تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری و موسیقی کے سلسلہ میں رسوں کا تفصیل کے ساتھ ذکر ہوا ہے۔ ہندوستانی فنون کے ارتقار میں مذہبی محرک سب سے زیادہ قوی رہا۔ فنِ تعمیر کی ابتدا "واستو برہما" اور موسیقی کی ابتدا "ناد برہما" کی عبادت کی شکل میں ظہور پذیر ہوئی۔ مصوری اور مجسمہ سازی کا آغاز برہما کو مجسم شکل میں دیکھنے کے لئے ہی ہوا۔ بحیثیت مجموعی ہندوستانی فلسفۂ فن روایتی ہے جس میں فن کار کی انفرادی تخلیقی صلاحیت کی بہ نسبت اصولِ فن کو سند مانا گیا ہے۔

ایک اہم بات یہ ہے کہ الفاظ و معانی کے وسیلے سے ظاہر ہونے والے حسن کا

جیسا مکمل اور گہرا تجزیہ سنسکرت شعریات میں کیا گیا ہے ویسا غالباً اور کہیں نہیں ہوا۔ جمالیات کے جن حقائق کا انکشاف اہلِ مغرب اپنے علم و سائنس کی بدولت آج کر رہے ہیں، ان کا مشاہدہ اہلِ ہند نے ڈیڑھ ہزار سال پہلے کر لیا تھا۔ لہٰذا ہندوستانی جمالیات کا خاکہ سنسکرت شعریات کو مرکز مان کر تیار کیا جا سکتا ہے۔ ہندوستانی شعری روایت، شوومت اور بھگتی ادب کا "اجول رس" بھی ہندوستانی جمالیات میں شامل ہے۔

ہندوستانی اور مغربی جمالیات کے طرزِ فکر میں بظاہر اختلاف ہونے کے باوجود اصولی طور پر کوئی فرق نظر نہیں آتا۔ مغرب کی طرح ہمارے یہاں بھی حسن کی ارضی اور ماورائی توضیحات ملتی ہیں۔ ساتھ ہی اس کی روحانی، جذباتی اور ہیئتی یا معروضی تشریحات کے بارے میں بھی اشارے ملتے ہیں۔

ماورائی حسن کی روحانی وضاحت

ویدک اور کلاسیکل سنسکرت اور بھگتی ادب میں ماورائی حسن کا تجزیہ بڑی خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔ یونان کے قدیم ماہرِ جمالیات فلاطینوس کا خیال ہے کہ روحِ انسانی اپنی اصل سے ملنے کے لئے بے قرار رہتی ہے۔ حسنِ مطلق کے ساتھ وصل کی اسی خواہش میں جمالیاتی شعور کا راز مضمر ہے۔ یہی نظریہ ہندوستان میں بھی موجود ہے۔ اپنشد میں برہما کو امرت، مجسم کیف و سرور، آنند روپ کہا گیا ہے۔ شیو فلسفے میں روحِ ابدی کا عکس ہونے کے سبب کائنات کو دائم و حسین مانا گیا ہے۔ اس تصور کی حسین ترین شکل وشنو کے سگن تصور میں موجود ہے جو بھگتی دور کی مصوری اور موسیقی اور کرشن لیلا کی امیجری میں موجود ہے۔

لفظ حسین کے بہت سے ایسے تاثراتی مترادفات ہیں۔ لفظ ولگو (वल्गु) دلچسپ، محبت انگیز، رامائن اور مہابھارت میں پریہ درشن (دیکھنے میں پیارا) بھی کہا

گیا ہے۔ کالیداس نے "کمار سمبھو" میں کہا ہے ——

"بحث کرنے سے کیا فائدہ ؟ جیسا آپ نے سنا ہے شیو بالکل ویسے ہی ہیں۔ لیکن میرا من ان کے لئے بھاو یک ہو کر ایک جگہ قائم ہو گیا ہے۔ پریم کسی کے کہنے سننے کی پرواہ نہیں کرتا" (۵، ۸۲)

کام سوتر میں حسن اور جنسی جذبہ کا براہِ راست تعلق مانا گیا ہے۔ بھرت منی کا قول ہے ——

"نہ تو کوئی جذبہ بغیر رس کے ہوتا ہے اور نہ کوئی رس بغیر جذبات کے"

ہیئتی وضاحت

حسن و فن کے بارے میں ہمارے یہاں مادی و ہیئتی تصورات کی بھی کمی نہیں ہے۔ ویدوں میں فطرت کے جلال و جمال کی سینکڑوں تصاویر ملتی ہیں اور کام سوتر میں فن کا خاص مقصد معاشرتی زندگی کو توانا بنانا مانا گیا ہے۔ شعریات میں ریتی اور النکار حسن کی ہیئتی وضاحت کو پیش کرتے ہیں۔ حسن کا مطلب ہے النکار (آرائش و زیبائش) لفظی و معنوی النکار جسم شاعری کے آرائش و زیبائش ہیں۔ ریتی (اسلوب) روحِ شاعری یا شاعری کا بنیادی حسن ہے۔ ریتی نام ہے تخلیقِ شعر کا۔ ان نظریات کے مطابق حسن جسم کا وصف ہے۔

حُسن کی حقیقت

ہندوستانی فلسفہ میں حُسن کی حقیقت معروضی بھی مانی گئی ہے اور موضوعی بھی۔ اس کی ہیئت خارجی بھی ہوتی ہے اور ادراکی بھی۔ حسن کی اسی امتزاجی کیفیت کا ذکر کرتے ہوئے کالیداس نے لکھا ہے ——

"جب ادراک حُسن حلقۂ مہتاب میں رہتا ہے تو کنول کے حُسن سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا اور جب وہ کنول میں رہتا ہے تو مہتاب کے حُسن سے محروم ہو جاتا ہے لیکن یہ شوخ ادا کے چہرے میں رونما ہوکر ایک امتزاجی ادراک کا بنیادی سبب بن گیا ہے۔"

ملاحت کی تعریف بھی اسی بات کی تائید کرتی ہے۔ اعضائے جسمانی کی آب و تاب کو ملاحت کہتے ہیں۔ یعنی ملاحت سے مراد ایسی کشش ہے جو معروض کا وصف ہے لیکن اس کا ادراک موضوع پر منحصر ہے۔

جمالیاتی تناظر

مفکرین مغرب کے نزدیک جمالیاتی تناظر ارضی اور مادی مقاصد سے مبرّا ہوتا ہے۔ اس میں نتیجہ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس کا ناظر حسین شے یا فنی تخلیق کو اپنے نجی جذبات کی روشنی میں نہیں دیکھتا بلکہ اس کی نظر تخلیق کی ہیئت پر مرکوز رہتی ہے۔ اس طرح وہ اپنے ذاتی جذبات کی سطح سے اوپر اٹھ کر انفرادی وابستگیوں سے آزاد ہوتا ہے۔ جمالیاتی تناظر کا ایک اور وصف ہے غیر جانب داری۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ ناظر کسی حسین شے میں ہی نہیں کھو جاتا بلکہ اس کے اور اس کے سامنے جو شے ہے دونوں کے درمیان ایک فصل رہتا ہے۔

"رس" کے نظریہ میں بھی ان خصوصیات کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ جذبۂ مستقل کے بے روک ٹوک ادراک کا نام ہی "رس" یا جمالیاتی تجربہ ہے۔ بے روک ٹوک ادراک کا مطلب ہے زمان و مکان کی قیود سے آزاد یعنی انفرادی لگاؤ ذاتی مفاد کی سطح سے بلند جمالیاتی تجربہ کی صورت میں ناظر کا نفس اپنے علائق کو فراموش کر کے مخصوص حسین شے کے تصور میں کھو جاتا ہے۔ یہ تجربہ معروضی یا موضوعی نہ ہوکر ایک غیر معمولی مسرت کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔

رس کی اقسام

بھرت منی نے اپنی تصنیف "ناٹیہ شاستر" میں رس کی آٹھ اقسام بتائی ہیں:۔

۱۔ شرنگار رس (عشق و محبت)
۲۔ ہاسیہ رس (خوش طبعی)
۳۔ رودر رس (قہر آلودگی)
۴۔ کرون رس (دل سوزی)
۵۔ ویر رس (مردانگی)
۶۔ وی بھتس رس (اکراہ)
۷۔ بھیانک رس (خوف)
۸۔ ادبھت رس (تحیّر)

ان آٹھ رسوں کے علاوہ مزید تین رس اور بھی تسلیم کر لئے گئے ہیں:۔

۱۔ شانت رس (طمانیت)
۲۔ واتسلیہ رس (شفقت)
۳۔ بھگتی رس (عشق حقیقی)

۱۔ شرنگار رس (محبت)

شرنگار رس کا تعلق جذبۂ عشق و محبت سے ہے۔ عاشق اور محبوب اس کے بنیادی موضوع ہیں۔ ساہتیہ درپن میں لکھا ہے کہ پرائی عورت اور جذبۂ محبت نہ رکھنے والی طوائف کو چھوڑ کر سب ہی طرح کی محبوبائیں شرنگار رس کا بنیادی سبب ہیں۔ پیار کی باتیں، محبت آمیز حرکات، چومنا، ارتعاشِ لب، لرزہ بر اندام ہونا سب شرنگار رس کے خارجی علامات ہیں۔

شعر و ادب میں عشق و محبت کے دو روپ ملتے ہیں۔ عشقِ حقیقی اور عشقِ مجازی۔ شرنگار رس میں دو کیفیتیں شامل ہیں۔

۱۔ سنجوگ شرنگار یعنی کیفیتِ وصل
۲۔ ویوگ شرنگار یعنی کیفیتِ فراق

۲۔ ہاسیہ رس (خوش طبعی)

شرنگار کی نقل کرنے سے ہاسیہ رس پیدا ہوتا ہے۔ ہاسیہ رس سے وابستہ جذبۂ مستقل خوش طبعی (استھائی بھاؤ) کہلاتا ہے۔

لباس، طرزِ گفتار، طریقۂ کار، نام وغیرہ کا بے ڈھنگا پن اس کا بنیادی موضوع ہے۔ مضحکہ خیز، ظرافت انگیز اشکال و افراد ہاسیہ رس کے محرّکات ہیں۔ ہنسنا، کھلکھلانا، قہقہہ لگانا وغیرہ اس کی خارجی علامات ہیں۔

شعر و ادب میں ہاسیہ رس کی بہت اہمیت ہے۔ ہنسی، بذلہ سنجی، ظرافت، طنز، مزاح، پھبتی، تمسخر، مضحکہ، ہجو وغیرہ سب ہی ہاسیہ رس کے ذیل میں آتے ہیں۔

۳۔ رُودر رس (قہر آلودگی)

بھرت نے ناٹیہ شاستر میں شرنگار، رُودر، ویر اور وبھتس ان چار رسوں کو سب سے زیادہ اہم قرار دیا ہے اور دوسرے چار رسوں کی پیدائش ان ہی چار رسوں سے بتائی ہے۔ رُودر رس کا استھائی بھاؤ کرودھ یعنی غصّے کی جبلت ہے۔

۴۔ کرُون رس (دل سوزی)

کرُون رس رُودر رس سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا جذبۂ مستقل (استھائی بھاؤ) شوک یعنی احساسِ غم ہے۔ شعر و ادب میں کرون رس اپنی اہمیت کے اعتبار سے ارسطو کے اصول کیتھارسس (CATHARSIS) سے بہت قریب ہے۔

۵۔ ویر رس (مردانگی)

بقول بھرت منی ویر رس کا تعلق اُتّم پرکرتی والے یعنی اعلیٰ ظرف لوگوں سے ہے اور اولوالعزمی اس کا استھائی بھاؤ ہے۔ بھانودت کے نزدیک مکمل طور پر برانگیختہ اولوالعزمی یا جملہ حواس کی ولولہ انگیزی ویر رس ہے۔ اولوالعزمی کا اظہار زندگی کے مختلف شعبوں میں ہو سکتا ہے لہٰذا ویر رس کی بھی کئی قسمیں ہیں۔ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں تین رس بتائے ہیں۔ دان ویر، دھرم ویر اور یُدھ ویر۔ یُدھ ویر کو ہی صحیح معنوں میں ویر رس سمجھنا چاہئے کیوں کہ میدانِ جنگ ہی ایک ایسا مقام ہے جہاں انسان کے صبر و استقلال، جوش و ولولہ، بلند ہمتی اور اولوالعزمی کے جوہر کھلتے ہیں۔

۶۔ بی بھتس رس (اکراہ)

نفرت کا جذبہ بی بھتس رس کا جذبۂ مستقل ہے۔ کریہہ المنظر افراد کی حرکات و سکنات یا مکروہ اشیاء یا ان کی شکل و شباہت و کیفیت اس کے محرکات ہیں۔

۷۔ بھیانک رس (خوف)

بھاؤ ورت کے نزدیک جملہ حواس کا خوف سے متاثر ہونا بھیانک رس ہے۔ جب شعر کو سنتے ہی خوف کا جذبہ پیدا ہو جائے تو اس کو سب ہی شاعروں نے بھیانک رس کہا ہے۔ خوف بھیانک رس کا جذبۂ مستقل ہے۔ خونخوار درندے، ویرانہ، خطرناک مقام، سانپ اور خود کردہ جرائم وغیرہ اس کے بنیادی اسباب ہیں۔

۸۔ ادبھُت رس (تحیّر)

یک لخت حیرت طاری ہونا اور جملہ حواس کا سکتے کے عالم میں رہ جانا ادبھت رس ہے۔ جب کسی شعری تخلیق میں جذبۂ حیرت کا اتنا مکمل اظہار ہو کہ قاری کے جملہ حواس اس سے متاثر ہو کے بے حس و حرکت ہو جائیں تو اس حالت کو اَدبھُت رس کہتے ہیں۔ فوق العادت باتیں، کام اور ہیئتیں ادبھت رس کا بنیادی سبب ہوتی ہیں۔ فوق العادت باتوں کے بارے میں سننا، پڑھنا یا ان کو دیکھنا اس کے محرکات ہیں۔

شانت رس (طمانیت)

شعر و ادب میں شانت رس کو نواں رس مانا جاتا ہے۔ بھرت نے ناٹیہ شاستر میں صرف آٹھ رسوں کو ہی تسلیم کیا ہے۔ لیکن اس کے امکان پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے

"موکش یا روحانیت کے جذبہ سے جو رس پیدا ہوتا ہے اس کو شانت رس کا نام دینا ممکن ہے۔"

اس کے علاوہ ناٹیہ شاستر میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ شانت رس سے ہی رتی وغیرہ پیدا ہوتے ہیں اور پھر شانت رس میں ہی ضم ہو جاتے ہیں۔ جن لوگوں نے شانت رس کو ایک الگ رس کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے ان کے نزدیک دنیا کی طرف سے بددل ہو جانا اس کا جذبۂ مستقل ہے۔ دنیا کی بے ثباتی، حقائق کا عرفان، معرفت الٰہی اس کے وبھاؤ ہیں۔ سنت صوفیوں کی صحبت، گرو یا پیر و مرشد کی تعلیم کتب تصوف کا مطالعہ، تیرتھ استھان (مقدس مقامات) کی سیر، گوشۂ تنہائی وغیرہ اس کے محرکات ہیں۔ حال، وجد، اشک ریزی اور خلوت پسندی اس کی خارجی علامات ہیں۔

رس کے اجزائے ترکیبی

وبھاؤ (بنیادی اسباب ومحرکات)

بھرت منی نے ناٹیہ شاستر میں تشریح کی ہے کہ جذبۂ مستقل کو جو اسباب ومحرکات پیدا کرتے ہیں وہ وبھاؤ کہلاتے ہیں۔

وبھاؤ یعنی اسباب ومحرکات دو طرح کے ہوتے ہیں۔

۱۔ وہ موضوع جو کسی مخصوص جذبہ کو بیدار کرتا ہے بنیادی سبب (آلمبن وبھاؤ) کہلاتا ہے۔

۲۔ اردگرد کا ماحول اور دیگر اشیاء جو جذباتی تاثر کو اور زیادہ بڑھا کر بیدار اور جذبۂ مستقل کو متحرک کرتی ہیں۔ ان کو ادیپن وبھاؤ (محرکات) کہا جاتا ہے۔

انوبھاؤ (خارجی اثرات وعلامات)

بھرت منی نے رس نش پتی یعنی رس کی تخلیق وتکمیل کے لئے وبھاؤ کے ساتھ انوبھاؤ کو بھی ایک اہم عنصر قرار دیا ہے۔

ناٹیہ شاستر کے مطابق ان کی تعداد آٹھ ہے[1] اور ان کو بھرت نے اجاتی

[1] بھرت منی ناٹیہ شاستر ۹۵۲

جذبات وکیفیات کی فہرست میں داخل کیا ہے۔

۱۔ ساتوِک بھاؤ (آٹھ طبعی علامات)

۲۔ تینتیس ویبھچاری بھاؤ (عارضی جذبات)

۳۔ آٹھ استھائی بھاؤ (مستقل جذبات)

اس نے آٹھ استھائی بھاؤ تفصیل سے بیان کئے ہیں۔ کیونکہ یہی وہ جذبات ہیں جو جمالیاتی تجربے کو معرضِ وجود میں لاتے ہیں۔

استھائی بھاؤ (جذبۂ مستقل)

وہ مستقل جذبہ جو ہر حال میں کسی نہ کسی رس کے ساتھ ضرور وابستہ ہوتا ہے استھائی بھاؤ کہلاتا ہے۔ بھرت منی لکھتے ہیں جس طرح انسانوں میں راجہ اور شاگردوں میں استاد کی ایک بزرگانہ حیثیت ہوتی ہے اسی طرح جملہ جذبات میں استھائی بھاؤ (جذبۂ مستقل) کو فوقیت حاصل ہے۔ بقول ابھی نوگپت استھائی بھاؤ یا مستقل جذبات ہر ایک جاندار میں پائے جاتے ہیں۔[1]

آچاریہ دھننجے کے مطابق استھائی بھاؤ ایک ایسا جذبہ ہے جو اپنے کسی بھی موافق یا مخالف جذبے سے دب کر ختم نہیں ہوتا بلکہ بھانودت کے خیال میں یہ دوسرے جذبے کو دبا کر خود اس پر غالب آجاتا ہے۔[2]

بھرت منی نے ناٹیہ شاستر کے باب ہفتم میں مندرجہ بالا آٹھ قسم کے مستقل جذبات کا ذکر کیا ہے۔ بھرت کے بعد کچھ سنسکرت عالموں نے نروید (جذبۂ زہد)، بھگتی (جذبۂ عشقِ حقیقی) اور واتسلیہ (جذبۂ شفقت) کو بھی مستقل جذبات کی حیثیت سے تسلیم کیا ہے۔

[1] دھننجے۔ وش روپک۔ ۴:۳۴ [2] بھانودت۔ رس ترنگنی

ویبھچاری بھاؤ (عارضی جذبات وتاثرات)

وقتی طور پر رونما ہونے والے عارضی جذبات وتاثرات کو ویبھچاری یا سنچاری بھاؤ کہتے ہیں۔ ابھی نو بھارتی کے مطابق ان کو عارضی اس لئے کہا جاتا ہے کیونکہ یہ جذبات وتاثرات جمالیاتی تجربے کے ساتھ ساتھ وقتی طور پر نمایاں ہوتے ہیں۔

دھننجے نے اپنی تصنیف دشن روپک میں لکھا ہے کہ استھائی بھاؤ (جذبۂ مستقل) اور عارضی جذبات وتاثرات کا آپس میں وہی تعلق ہوتا ہے جو سمندر کے ساتھ اس میں اٹھنے والی لہروں کا، جس طرح کسی سمندر کی سطح پر رونما ہونے والی لہریں اٹھ اٹھ کر اسی میں فنا ہوتی رہتی ہیں۔ اسی طرح عارضی جذبات وتاثرات بھی برانگیختہ جذبۂ مستقل میں مدغم ہوتی رہتی ہیں۔[1]

عارضی جذبات وتاثرات کی چند اہم خصوصیات حسب ذیل ہیں۔

۱۔ عارضی جذبات وتاثرات جذبۂ مستقل کو اور زیادہ مشتعل کر کے اس کو کیف وسرور کی منزل تک پہنچاتے ہیں اس لئے ان کو ویبھچاری بھاؤ کہتے ہیں۔

۲۔ جس طرح سورج کے طلوع ہونے سے دن کا آغاز ہوتا ہے اسی طرح عارضی جذبات وتاثرات کے رونما ہوتے ہی جذبۂ مستقل کی بیدار حالت رس کی کیفیت میں بدل جاتی ہے۔

۳۔ عارضی جذبات وتاثرات کی کیفیت اضطراری ہوتی ہے لیکن اگر کسی عارضی جذبے میں استحکام پیدا ہو جائے تو جذبۂ مستقل کی صورت اختیار کر سکتا ہے۔ اسی طرح اگر کسی جذبۂ مستقل کی کیفیت محض اضطراری ہو تو وہ عارضی جذبے کی شکل میں بدل سکتا ہے۔

---

[1] دھننجے۔ دش روپک۔ ۴۔ ص۸۔

بھرت اور دیگر سنسکرت عالموں نے مندرجہ ذیل تینتیس قسمیں عارضی جذبات وتاثرات کی تسلیم کی ہیں۔

(۱) ہرش (انبساط)، (۲) اسمرتی (یاد)، (۳) وریڑا (جھینپ جانا)، (۴) موہ (غشی)، (۵) دھرتی (خاطر جمعی یا سکون)، (۶) شنکا (اندیشہ)، (۷) گلانی (ناتوانی)، (۸) دینیہ (بے بسی)، (۹) چنتا (فکر)، (۱۰) مد (مستی)، (۱۱) شرم (محنت)، (۱۲) گرو گھمنڈ، (۱۳) نِدرا (نیند)، (۱۴) سوچ بچار (بصیرت)، (۱۵) ویادھی (مرض)، (۱۶) تراس (دل دہلنا)، (۱۷) سوپن (خواب)، (۱۸) وبودھ (بیداری)، (۱۹) امرش (ضد، انتقام)، (۲۰) اوہتیہ (اخفائے جذبات)، (۲۱) اگرتا (غضب)، (۲۲) انماد (جنون ودیوانگی)، (۲۳) مرن (موت)، (۲۴) وترک (فیصلہ)، (۲۵) وشاد (ملال)، (۲۶) آتسکتا (بے چینی واضطراب)، (۲۷) آویگ (گھبراہٹ)، (۲۸) جڑتا (سلب قوت)، (۲۹) سویا (حسد)، (۳۰) اپسمار (صرع)، (۳۱) چپلتا (تلون مزاجی)، (۳۲) نروید (دنیا سے بیزاری)۔

رس کے نظریہ کا عہد بہ عہد ارتقاء

بھرت منی ناٹیہ شاستر کے چھٹے اور ساتویں باب میں لکھتے ہیں کہ کیف وسرور (رس) ڈرامے (ناٹیہ) کا لازمی عنصر ہے۔

ناٹیہ رس ایک مادی شے ہے اور اس کے دو پہلو ہیں۔

یہ کیف وسرور (رس) باذوق ناظر کے نفسیاتی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اور یہ ڈرامائی کیف وسرور (ناٹیہ رس) احساس مسرت کو استحکام بخشتا ہے۔

بھامہ نے (ساتویں آٹھویں صدی عیسوی) اپنی تصنیف "کاویہ النکار" میں لکھا کہ صنائع (النکار) بالترتیب کیف (رس)، جذبہ (بھاؤ) اور ان کے مغالطے کی شکلیں ہیں۔ اور اس تصور کو ڈرامے کے علاوہ شاعری کے لئے بھی ضروری سمجھا۔

وامن (آٹھویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "کاویہ النکار سوتر" میں ڈرامے کو دیگر شعری تخلیقات کے مقابلہ میں اعلیٰ وافضل قرار دیا۔

نویں صدی عیسوی میں دنڈی نے اپنی تصنیف "کاویہ آدرش" میں شاعری کے اوصاف (گنوں) کو رس کے ساتھ وابستہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ صنائع بدائع کا مقصد شاعری میں رس پیدا کرنا ہے۔ جس شعری تخلیق میں رس ہو وہ پھولوں کے رس کی مانند کیف آور ہوتی ہے۔

ادبھٹ نے رسوں میں کیف طمانیت کا اضافہ کیا۔

نویں صدی عیسویں میں آنند وردھن نے اشاریت کا نظریہ پیش کیا۔ اس نے اپنی تصنیف میں بتایا کہ اشاریت کے مکمل تجزیہ کا مقصد رس ہے۔ اس نے اشاریت کو روح شاعری اور رس کو شاعری کا جوہر تسلیم کیا۔

دسویں صدی عیسوی میں پرتی ہار یندو راج نے رس کو روح شاعری مان کر اس کو صنائع بدائع سے الگ رکھنے پر زور دیا۔

راج شیکھر (دسویں صدی عیسوی) کا خاص موضوع فنِ شعر کی تعلیم ہے۔ ان کا دائرہ فکر زیادہ وسیع ہے۔ البتہ انھوں نے رس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا۔

گیارہویں صدی تک رس کو ڈرامے اور شاعری کا اہم ترین نظریہ تسلیم کیا گیا۔

اسی عرصے میں رس نش پتی یعنی اس کی تخلیق وتکمیل کے سلسلے میں چار اہم نظریات پیش کئے گئے۔

۱۔ بھٹ لولٹ (شروع نویں صدی عیسوی) آروپ واد یعنی انتساب وتعلیل۔

۲۔ شنکک (نویں صدی کا ربع اوّل) انوحتی واد استخراج۔

۳۔ بھٹ نایک (آخر نویں صدی اور شروع دسویں صدی) بھکتی واد یعنی لذتیت۔

۴۔ ابھی نوگپت (آخر دسویں صدی اور گیارہویں صدی کا ربع اوّل) ابھی ویکتی واد یعنی اظہاریت۔

مہم بھٹ (گیارہویں صدی عیسوی) نے دھونی کے نظریے کی پرزور تردید کرتے ہوئے رس کے نظریے کی تائید کی۔

دسویں گیارہویں صدی کے وسط میں کنتک نے رس اور النکار یعنی صنائع بدائع اور حسنِ بیان سے مملو کلام کو صحیح شاعری تصور کیا ہے۔ (سا النکار سیر کا ویتا)

گیارہویں صدی عیسوی میں ہی سنسکرت کے معروف عالم کشمندر نے اوچتیہ

۳۔ جمالیات شرق

یعنی موزونیت کا نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک شاعری میں "رس" کے ساتھ ساتھ "اَوچتیہ" (موزونیت) ہو تو شعر کا لطف دوبالا ہو جاتا ہے۔

بھوج راج (گیارہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "شرنگار پرکاش" میں واحد رس شرنگار کو مانا ہے اور متفرق شعری نظریات کے باہمی ارتباط پر زور دیا ہے۔

ممٹ (بارہویں صدی عیسوی) کا تعلق دھونی کے مکتبِ فکر سے ہے۔ ہندی کاویہ پرکاش میں لکھتے ہیں کہ شاعری سے کیف و سرور (آنند) حاصل ہوتا ہے جو بغیر کسی تاخیر کے لذتِ شعری (رساسوادن) میں مدغم ہو جاتا ہے۔

روئیک (بارہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف 'النکار سروس' میں "رس" اور "دھونی" دونوں کا تذکرہ کیا ہے اور دونوں کی اہمیت مانی ہے۔

بھانودت نے اپنی تصنیف 'رس ترنگنی' میں رس کی تین اقسام بتائی ہیں:

لوکک (ارضی)، الوکک (ماورائی) اور مانورتھک (نفسیاتی)۔

وشوناتھ (چودھویں صدی عیسوی) نے "ساہتیہ درپن" میں اس کو روحِ شاعری سے تعبیر کیا اور ادبھت رس (کیف تحیر) کو تمام رسوں کے مقابلہ میں بالاتر مانا ہے۔

روپ گوسوامی (سولہویں صدی عیسوی) نے اپنی تصنیف "بھگتی رسامرت سندھو" اور "اجوَل نیل منی" میں بھگتی رس کا تصور پیش کرکے جملہ رسوں کو کیفِ عشقِ حقیقی کے تحت قرار دیا ہے۔

سترہویں صدی عیسوی میں راج جگن ناتھ نے رس کو کاویہ آتما (روحِ شاعری) تسلیم کیا اور ویدانت کے فلسفے کے مطابق رس کا تجزیہ کیا۔

ویدانت کی رو سے "رس" روح کے سامنے سے پردہ اٹھنے پر رونما ہوتا ہے۔ ریاضتِ نفس یا شدید محرکات کے سبب پردۂ مجاز کے ہٹ جانے سے آتما یا روح کو وہ کیف و سرور حاصل ہوتا ہے جس کا نام "رس" ہے۔

اٹھارہویں صدی عیسوی کے ربعِ آخر میں رام سنگھ نے اپنی کتاب "رس نواس" میں "رس" کی بنیاد پر شاعری کی تین قسمیں بیان کی ہیں۔

۱۔ پربکھ کاویہ (مخصوص شاعری)

(الف) النکار مکھ (جس میں صنائع بدائع سے حسن پیدا کیا گیا ہو)

(ب) بھاؤ مکھ (جس میں جذبات کی عکاسی کی گئی ہو)

۲۔ ورمکھ کاویہ (بے کیف شاعری جس میں کسی قسم کا رس نہ ہو)

۳۔ ابھیمکھ کاویہ (جس میں بھرپور رس ہو)

دورِ جدید میں بھارتیندو ہریش چندر، ایودھیا سنگھ اُپادھیائے ہری اودھ نے ہندوستانی شعریات سے بالتفصیل بحث کی۔ کنھیا لال پودار کی تصنیف "رس منجری" اور گلاب رائے کی "نورس سدھانت اور ادھین" اور "کاویہ روپ" کے ذریعے سنسکرت شعریات کا احیاء ہوا اور جدید نفسیات کی روشنی میں ہر ایک نے رس کا تجزیہ کیا۔

رام چندر شکل نے نہ صرف رس کا نفسیاتی جائزہ لیا بلکہ اس کو مغربی شعریات سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی۔ جے شنکر پرساد کا طرزِ فکر رام چندر شکل سے مختلف ہے۔ وہ "رس" کو اکھنڈ اور غیر منقسم تسلیم کرتے ہیں۔

ڈاکٹر نگیندر "رس" کو ہندوستانی شعریات کی آدھار شیلا (سنگِ بنیاد) تصور کرتے ہیں۔ جمالیات اور کیف و سرورِ شعری کو "رس" کا مترادف سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک "رس" موضوعی ہے۔ انھوں نے شاعری میں ابھی نو گپت کی روایت کو زندہ کرکے آنند وادی (انبساط آفرینی) کی قدر کو واضح کیا اور انھوں نے جدید

نفسیات کی روشنی میں بھاؤ یا جذبات کا تجزیہ پیش کیا۔

جدید نقاد ڈاکٹر نگیندر نے "رس" کا ہندوستانی اور مغربی شعریات کے نظریوں سے موازنہ اور مقابلہ کرتے ہوئے ثابت کیا ہے کہ شعر و ادب کو پرکھنے کے لئے "رس" کا نظریہ ہی آفاقی اور ہمہ گیر معیار ہے۔

تامل شعریات

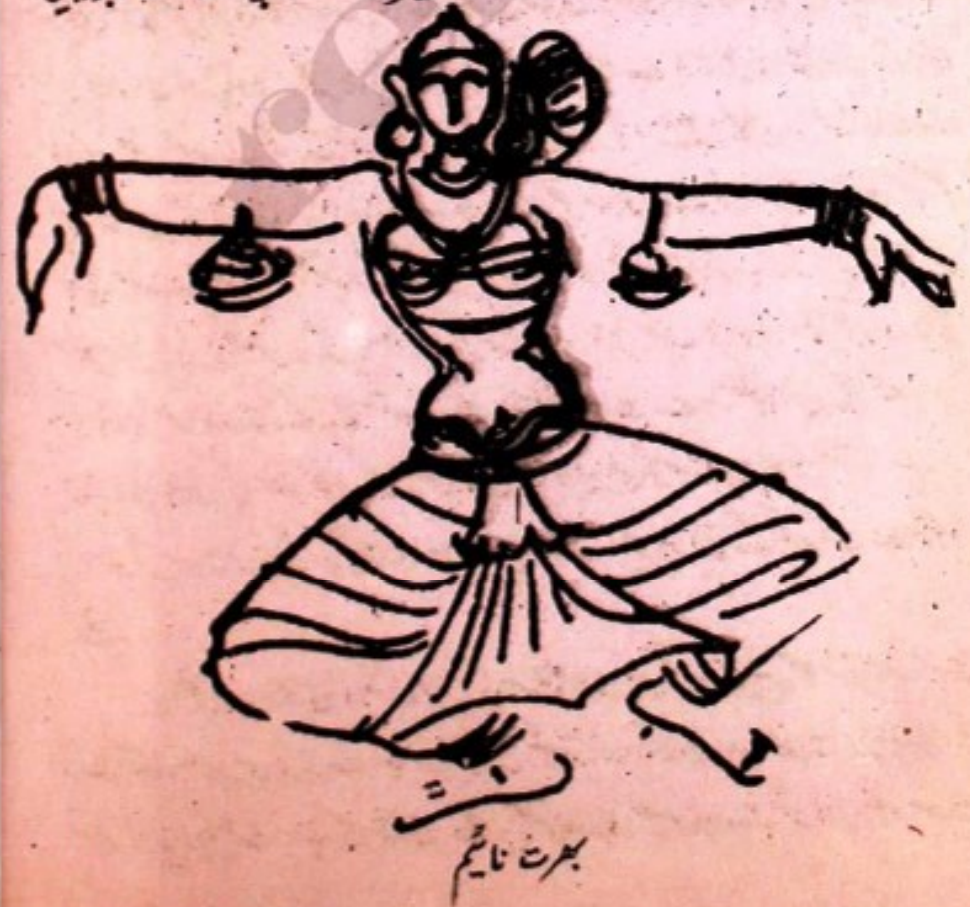
قدیم تامل شعراء ویدک اور کلاسیکل سنسکرت شاعروں کے ہمعصر تھے۔ مناظرِ فطرت کا بیان اور عشق و محبت میں بالخصوص نفسیاتی پہلو ان کی شاعری کے موضوع تھے۔ تینوں تامل سنگم یا ادبی اکادمیاں پہلی سے تیسری صدی عیسوی تک قائم ہوئیں۔ تامل ادب میں جہازوں اور 'یاونا' یعنی یونانی سپاہیوں کا تذکرہ ملتا ہے جو تامل بادشاہوں کے ہاں ملازم تھے۔ تیسرے سنگم کے شعراء اور ناقدین کے دور کو ۳۰۰ء کا زمانہ سمجھا جاتا ہے۔ بھرت منی کے ناٹیہ شاستر (غالباً تیسری سے چوتھی صدی) سے قبل جنوبی ہند کی موسیقی کافی بلند معیار اختیار کر چکی تھی کیونکہ تامل مورخین کا خیال ہے کہ ناٹیہ شاستر میں مشکل اور نادر دکھشن مارگ یا تال کا ذکر ملتا ہے۔ اہلِ جنوب شاعری، موسیقی اور ناٹکم (ڈراما) میں مہارت کے لئے مشہور تھے۔ مناظر فطرت سے وابستگی ان کے مخصوص جمالیاتی ذوق کی مظہر تھی۔ کلاسیکل تامل شاعری میں کوہستان، بلا خیز عشق، سبزہ زار، پُرامن گرہست زندگی، ریگستان اور ساحل سمندر، ہجر و فراق کے تصورات سے وابستہ تھے۔

داخلی اور خارجی دونوں طرح کی شاعری میں گرد و پیش کا منظر نامہ اہمیت رکھتا تھا۔ اس میں پرندے، جانور، پھول، کھیتیاں، اناج، مرد و عورت، کھیل تماشے تہوار اور پوجا پاٹ سب ہی شامل تھے۔ چھٹی صدی عیسوی سے شو اور وشنو مت

کی تجدید شروع ہوئی۔ سنہ ۵۰۰ء تک سنسکرت فنی نظریات کا اثر بڑھا۔ جین اور بودھ مت کے ہندو ردِ عمل کے طور پر بھگتی تحریک کا آغاز جنوب ہی میں ہوا۔ ویدانت کے تینوں مکاتبِ فکر جنوب میں پیدا ہوئے۔ شنکر (ادویت) اور مادھو (دویت) مغربی ساحل کے تھے۔ رامانج بھی تامل ناڈو کے رہنے والے تھے اور وہیں بھگتی رس کی شاعری شروع ہوئی۔

بھرت مُنی نے رس کی تمام اقسام کو "بھرت نایم" کے ذریعے پیش کیا۔

مندروں کے دیواری مجسموں میں، رقص کے ان گنت پوز یعنی رس اور بھاؤ کی ان متنوع اداؤں کو پتھروں میں ڈھال کر گویا رقص و موسیقی کو منجمد کر لیا گیا۔ جنوبی ہند کے مندر بھرت مُنی کے ناٹیہ شاستر کی مکمل تفسیروں کے طور پر آج تک موجود ہیں۔

بھرت نایم

بقول پرسی براؤن فنِ تعمیر میں جنوبی ہند کے مندروں کے پتھروں کے وزن کے ذریعے خدا کی طاقت کے شعوری جلال کا اظہار کیا گیا اور جمال کا مظہر مجسمہ سازی و تزئین کاری ہے۔

فنی اصول کا یہ استحکام و تسلسل اس وجہ سے منفرد اور حیرت انگیز ہے کہ ہندوستان کے ڈانس، ڈراما، رقص و موسیقی کے ان کلاسیکل اصولوں میں آج تک سرمو فرق پیدا نہیں ہوا جن کا مفصل تذکرہ اس باب میں کیا گیا ہے۔

---

(۲)

بزمِ خیال میں ترے حُسن کی شمع جل گئی

سنسکرت، فارسی، ہندی اور اردو شاعری میں ازمنۂ قدیم سے لے کر آج تک شرنگار رس طرح طرح سے جلوہ آرا رہا ہے۔ عصری اردو شاعری میں فراق کی رباعیاں اور جمیل الدین عالی کے دوہے اس روایت کے تسلسل کی دلنواز مثالیں ہیں۔ آیئے جستہ جستہ مثالوں کے ذریعے اس رس دھارا کی گہرائی اور روانی کا تھوڑا سا اندازہ لگائیں۔

مہابھارت کے نیم تاریخی اور اسطوری قصص میں بالخصوص علامتی طور پر عارفانہ اور فلسفیانہ نکات بیان کئے گئے تھے۔ ان ہی کی بنیاد پر سنسکرت کے ادب عالیہ کی تخلیق ہوئی۔ ان حکایات میں شاعری، فلسفے اور الٰہیات کا حسین امتزاج موجود ہے۔ یہاں شاعری میں نسوانی اور مردانہ حُسن اور شرنگار رس کا ذکر مقصود ہے۔ کالیداس کی شکنتلا اور کمار سمبھو میں سے اس تذکرۂ حُسن کی چند جھلکیاں ملاحظہ ہوں کہ قدیم ہندوستانی تصورِ حُسن جو لگ بھگ اسی عہد کی بنی ہوئی جنوب کے اجنتا کی تصاویر میں نظر آتا ہے وہ اجّین کے کالیداس کا بھی آئیڈیل ہے یعنی شکنتلا اور اس کی سکھیاں جو ہمالیہ کی ترائی کے ایک جنگل میں کنور رشی کے آشرم میں مالنی کے کنارے رہتی ہیں۔ تاریخی لحاظ سے یہ جگہ مغربی اتر پردیش کے ضلع بجنور کا قصبہ منڈاور ہے۔ یعنی گپت عہد کا تصورِ حسن آندھرا،

اُجّین، مالوہ، شمالی اور جنوبی ہند ہر جگہ یکساں تھا۔

لتا منڈپ میں شکنتلا کی سہیلیاں :-

صورت کی بھولی بھالی نقشے کی پیاری پیاری

سکھیاں سبھی کرن ہو، جن کے کولے ہیں بھاری بھاری

ایڑی کی سمت گہرے آگے کی سمت اٹھے

انداز تھے انوکھے دلکش نقوش پائے

(صفحہ ۷، شکنتلا منظوم ترجمہ از بشیشر پرشاد منور لکھنوی)

بھاری کولھوں والی لڑکیوں کا گپت عہد کے مجسموں، تصویروں اور ادبیات میں بڑا عمل دخل ہے۔ پھولوں کے زیور، کنول کی نال کے کنگن پہنے اور بیل کی کونپل جیسے ہونٹوں اور نرم ٹہنیوں جیسی باہوں والی شکنتلا کو جو درختوں کی عطا کی ہوئی چھپی پوشاک میں ملبوس اور کسی درخت کے دان دیئے ہوئے مہاور کی سرخی پاؤں میں لگا کر مہاراجہ دشینت سے بیاہ کرتی ہے۔ سنسکرت کا شاعر فطرت کے بہت قریب تھا۔ اس کے ہاں حسینہ کا سراپا اور آم کا بور اور کنول اور بن لتائیں اور جنگلی جانور اور پرندے تقریباً متبادل بن جاتے ہیں۔

کالیداس کے کمار سمبھو میں شیوجی (گویا قادرِ مطلق یا تجسیم جلالِ خداوندی) اور پاربتی (گویا عشق حقیقی اور مادرِ قدرت کی جمالی شکل) کی شادی سے پہلے پاربتی کے انگ انگ کی تعریف کے لئے شاعر نے نہایت نادر تشبیہات کا فراوانی سے استعمال کیا ہے۔ اسی UNINHIBITED انداز میں اس عہد کے سنگ تراشوں نے پاربتی اور دوسری دیویوں اور اپسراؤں کے مجسمے بنائے۔ کمار سمبھو میں پاربتی جی ("جن کی چال ایسی تھی جیسے کنول کی دلربائی خراماں ہو۔ اور انگوٹھوں کا رنگ قرمزی تھا۔ اور جو دمِ رفتار ہوا سے رک رک جاتی تھیں") شیوجی کا

مراقبہ توڑنے اور ان کو پاربتی پر مائل کرنے کے لئے ؎

قوسِ گل تان کر اس بن کی طرف کام چلا
شان سے رودر کے مسکن کی طرف کام چلا

(مترجمہ منور لکھنوی)

اس وقت ساری فطرت جنگل، پرند، چرند جوش عشق سے مغلوب ہو گئے۔ سنسکرت میں کالیداس کے الفاظ یوں ہیں :

"مدھو دوریف کسمے پید پریا سوامنو ورتمان شرنگین چہ اسپرشسنی لت کشی مرگی مکنڈو یت کرشن سار ددو رسات پنکج ریڑوں گندھی گجائے گنڈوش جل کر اردھو بھوکیتن لبسین جایاں سمبھاویاماس تھاگنا ماپر یاپت پشپ استو کستنا بھیہ اسپھورت

پروالو شٹھومہرا بھیہ
لتا ودھو بھیا شکھو پیا واپرو نمر شاکھا بھج بندنانی" :

یعنی بھونرے اپنی اپنی محبوبہ کی رہنمائی کرتے ہوئے پھولوں کے کٹوروں میں شہد پینے لگے۔ ہتھنیوں نے کنول کے زیروں سے معطر پانی اپنی سونڈوں سے ہاتھیوں کو پلایا۔ چکوے نے کنول کی ڈنڈی کا ایک ٹکڑا لے کر آدھا خود کھایا آدھا چکوی کو کھلایا۔ دلہنوں کی طرح آراستہ شاخیں درختوں کے ساتھ بغل گیر ہو گئیں۔

کمار سمبھو میں کالی داس ساری کائنات کو کس انداز سے جذبۂ عشق میں مدہوش اور سرشار دکھلاتے ہیں ملاحظہ فرمایئے۔ مضمون وہی ہے جب کام دیو شوجی کو محبت میں گرفتار کرنے کے لئے پہنچا۔

" اور جب کام دیو شمبھو کی تسخیر کے لئے چلا تو سارے صحیفے بیکار

ہو گئے۔ تزکیۂ نفس، صبر، سنیاس، فرض، معرفت، علم، بے نیازی، سب میدان چھوڑ کر بھاگ کھڑے ہوئے۔ خود کتابوں میں جا چھپی — رتی کا پتی اپنی تیر کمان سنبھالے اس قدر غیظ میں کس کو اپنا شکار بنانے جا رہا ہے ؛ ساری کائنات محبت میں گرفتار ہو گئی۔ درخت جھک کر بیلوں پر چھا گئے — ندیاں سمندر سے جا ملیں — جل تھل ایک ہوئے — چرند پرند، دیوتا اور عفریت، انسان اور ناگ، لطیف ارواح اور غول بیابانی، مرگھٹ کے بھوت اور سادھو سنت بھی اس کے طلسم میں مبتلا ہوئے۔

خردمند جواب تک دنیا کو برہما کا سایہ سمجھتے تھے ساری دنیا ان کو عورت کے روپ میں نظر آنے لگی..... اس عالم میں کام دیو شمبھو کے قریب پہنچا۔

اس سمے مدن کے بان پر جو آم کی کلیوں سے سجا تھا۔ بہار نے شہد کی سیاہ مکھیاں اس طرح بٹھا دی تھیں گویا وہ خیال سے پیدا ہوئے خدا کے نام کے حرف تھے۔ ہلال کے ایسے پھول ناخنوں کے نشان کی مانند تھے جو بسنت رت کے لپٹنے سے جنگل کے بدن پر پڑ گئے تھے بہار تلک کا پھول لگا کر بھونروں کے سیاہ کاجل سے مزین ہوا، اپنے ہونٹوں کو (جو آم کے بور تھے) صبح کے آفتاب کی سرخی سے سجایا — یہاں کے درختوں سے گرتے زرگل سے ہرنوں کی آنکھیں دھندلا گئیں اور وہ جنگل کے پتوں پر کلیلیں بھرتے پھرے — کوکل کی آواز خود محبت کی آواز بن گئی — کوکل کی آواز جو مغرور عورتوں کی سرد مہری توڑنے میں بڑی ملہم ہے — مدن کے حکم سے درخت ساکت، بھونرے خاموش، چڑیاں چپ چاپ ہرن سکوت میں کھو گئے۔ سارا جنگل ایسا دکھلائی دینے لگا جیسے ایک بڑی تصویر ہو۔[1] کالی داس کے ہاں ایک ہندوستانی دلہن کی آرائش کی تفصیل بھی موجود ہے۔

[1] کالیداس : کمار سمبھو۔ مترجمہ قرۃ العین حیدر ("سیتا ہرن")

پاربتی کی شادی سے پہلے پاربتی کے بدن پر تیل کی مالش کی گئی۔ اودھر اماّ ابٹن لگایا گیا۔ منڈپ میں دھوپ کی بتیوں کے دھوئیں نے دلہن کے بھیگے ہوئے بال سکھائے، مدھک کے ہار پہنائے گئے صندل اور گوروچن کے سفوف کی سرخی لگائی گئی۔ لاکھ کے رنگ سے پیر سجائے گئے۔

سنسکرت ادبیات کے دور کے بعد جدید ہندوستانی زبانوں کا ارتقاء شروع ہوا اور اس وقت بھی شمالی ہند کی مختلف بولیوں برج، اودھی، میتھلی وغیرہ میں شرنگار رس کی کویتائیں لکھی گئیں۔ امیر خسرو، ودیاپتی، ملک محمد جائسی وغیرہ کے یہاں گوری، دلہن، رادھا، شام وغیرہ کی تلمیحات محبوب حقیقی اور اس کے بندے کے لئے بھی استعمال ہوئیں۔

○

امیر خسرو (۱۲۵۴ء - ۱۳۲۵ء) کے یہاں ویوگ شرنگار کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں ــــ مثلاً

زحالِ مسکیں مکن تغافل درائے نیناں، بنائے بتیاں
کہ تابِ ہجراں ندارم اے جاں! نہ لیہو کاہے لگائے چھتیاں
شبانِ ہجراں دراز چوں زلف و روزِ وصلت چو عمر کوتاہ
سکھی! پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں

یا

میرا جوبنا نویلا بھویو ہے گلال
کیسے گر دینی بکس موری مال
سونی سیج ڈراونی لاگے، برہ اگنی ڈس ڈس جائے

(میرا نیا شباب گلال ہو رہا ہے اور میرا ہار میرے سینے پر کیسا خوشنما معلوم

ہو رہا ہے۔ مگر میری سونی سیج) مجھے ڈراتی ہے اور آتشِ ہجر مجھے انتہائی تکلیف پہنچا کر ڈسنے کو دوڑتی ہے۔

○

میتھلا شمالی بہار کے شاعر ودیاپتی (۱۳۸۰ء - ۱۴۶۰ء) کے شرنگار رس میں ڈوبے ہوئے گیت آج بھی مقبول ہیں۔ ودیاپتی میتھلا دربار کے راج کوی تھے۔ ان کے گیتوں میں کرشن اور رادھا کے نام بار بار آتے ہیں، لہٰذا ان کو کرشن بھگتی کا شاعر بھی سمجھا جاتا ہے لیکن دراصل انھوں نے یہ گیت اپنے مربّی راجہ شیو سنگھ اور لکھیما دیوی کے لئے لکھے تھے۔

ایک گیت میں انھوں نے راجہ شیو سنگھ کے آقا یعنی دہلی کے سلطان نصرت شاہ کو بھی مخاطب کیا ہے۔

ودیاپتی کی ہیروئن نہایت چنچل، نشاط پرست اور مردوں کو رجھانے والی حسینہ ہے:-

وہ حسیں دوشیزہ جب باتیں کرتی ہے
تو معلوم ہوتا ہے کہ موسمِ سرما کے پورنما کا چاند امرت برسا رہا ہے
آج میں نے بے مثال حسن والی حسینہ کو
مست ہاتھی کی طرح جاتے ہوئے دیکھا
اس کی خوبصورت آنکھوں میں کاجل کا نکھار تھا
ایسا لگتا تھا جیسے بھونرا خوں رنگ کنول کے خزانہ سے آرہا ہو
ودیاپتی کہتا ہے کہ غیر معمولی حسن دیکھ کر
شاہ نصرت شاہ نے حسینہ کو اپنایا

نازنیں کے دونوں ابرو خم دار کمانیں ہیں
اور چنچل آنکھیں تیر
کام دیو ان سے کنواروں کو نہیں مارتا
صرف رنگین مزاج دل والوں کی جانوں کو نشانہ بناتا ہے
اے سکھی! اے نازنیں! آج کام دیو نے تمھارے ملن کی جگہ سجائی ہے
تمھارے کنگن اور تمھاری کردھنی رم جھم رم جھم گا رہی ہے
پیروں میں پازیب بول رہی ہے
شاعر ودیاپتی کہتا ہے کہ حسینہ نے اپنے سینے کو ہار سے سجایا
راجہ شیو سنگھ روپ نارائن اور لکھیما دیوی کی یہی رائے ہے

نازنین کے بہشتی بالوں میں سیندور کی لکیر
ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے گھنگھور گھٹاؤں کے درمیان شفق کی سرخی نظر آجائے
اس کا چہرہ جاڑے کے چاند کی طرح خوبصورت ہے
اس کی آنکھیں چنچل ہیں جیسے خالص سونے کے کنول پر کھنجن کا جوڑا کھیل رہا ہو
اس کے دانتوں میں داڑم کے بیجوں کی چمک ہے
گویا ہیرے کو امرت سے دھوکر نازک مونگے کے پتے میں رکھ دیا گیا ہو
اس کے میٹھے بول سن کر ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے
اس نے اپنی شیریں کلامی کے لئے کائنات کی تمام
میٹھی بولی بولنے والی چیزوں — کوئل، بانسری اور وینا کو جیت لیا ہے
خوش گلو شاعر ودیاپتی نے حسن کی یہ تفصیل بیان کی
لکھیما دیوی کے سرتاج راجہ شری شیو سنگھ اسے جانتے ہیں

مادھو! تمھاری تعریف کتنی کروں؟
تمھاری مثال کس چیز سے دوں؟ مجھے شرم معلوم ہوتی ہے
چندن کا حسن غیر معمولی سہی مگر وہ لکڑی ہے
چاند دنیا کو روشن کر دیتا ہے مگر صرف پندرہ دنوں تک
ہیرا انمول ہوتے ہوئے بھی پتھر ہی ہے
اے کرشن! تم اپنی مثال آپ ہو[1]

آخر میں ودیاپتی کو خود ان کی میتھلی زبان ہی میں سنئے۔ ایک حسینہ کی تصویر پیش کرتے ہیں جس نے ابھی غسل کیا ہے:-

کامنی کرے اسنان ہیرت ہی ہردے ہنیے پنچ بانے
چکر گریلے جل دھارا جانی مکھ سسی ڈر رووانے اندھارا

(حسینہ غسل کرنے کے بعد کام دیو کے پانچ تیروں سے دل کو گھائل کرتی ہے۔ اس کی گھنگھریالی زلفیں پانی کی لہریں معلوم ہوتی ہیں اور اس کا چہرہ زحل سیارے کی طرح چمکتا ہوا ہے۔ سینے پر بکھری زلفوں سے ایسا معلوم ہوتا ہے اندھیرا اچھل رہا ہے۔)

○

تلسی داس نے اپنی زندۂ جاوید رامائن ۱۵۷۵ء میں تصنیف کی۔ ہندی ادب کے اس شاہکار میں انھوں نے رام چندر جی کا سراپا یوں بیان کیا ہے:-

"سری رام کی سانولی مورت نیل کنول اور بارش سے لدے بادل کی طرح تھی۔ اس کے کنول سے پیروں کے ناخن ایسے تھے جیسے پھول پتی میں موتی جڑ دیے ہوں......

"پربھو کی آنکھیں سرخ، سینہ کشادہ اور بازو لمبے تھے۔ ان کا رنگ

---

[1] ودیاپتی حیات اور شاعری۔ شمیم احمد صدیقی۔ بہار اردو اکادمی پٹنہ۔ ۱۹۷۹ء

نیل کنول یا تمال کے درخت کی طرح سانولا تھا ــــ

"دونوں بھائی گیروا لباس پہنے تھے۔ کپڑے کی پٹی سے ترکش کمر میں کسے تھے اور ہاتھوں میں تیر کمان تھے۔ ایک کا رنگ سانولا اور ایک کا گورا تھا ــ اور بدن پر صندل کا لیپ تھا۔ آنکھیں کنول کے پھولوں کی مانند تھیں۔ ان کے بال کالے اور گھنگھریالے تھے اور سروں پر تکونی ٹوپیاں تھیں"۔ [1]

سیتا ہرن کے بعد "رام جنگل میں پوچھتے پھرے۔ پرندو۔ جانورو۔ بھنورو ــ تم نے میری مرگ نینی سیتا کو کہیں دیکھا ہے؟ ممولے، طوطے، مچھلیاں، ہرن، بجلی، کنول، خزاں کا چاند، سانپ، کام کا ترکش، بطخیں، ہاتھی، شیر، اب اپنے اپنے حسن پر دوبارہ نازاں ہو سکتے ہیں۔ سنو جانکی! بیل کا پھل، سونا اور کیلا اب خوش ہیں۔ کیوں کہ تم جا چکی ہے۔ وہ مطمئن ہیں کہ حسن میں ان کا رقیب اب کوئی نہیں رہا۔

"رام نے جنگل سے گزرتے ہوئے لکشمن سے کہا ــ دیکھو لکشمن جنگل کتنا خوبصورت ہے۔ کون اس کا حسن دیکھ کر مضطرب نہ ہوگا؟ جب ہرن ہماری آہٹ پر بھاگ کھڑے ہوتے ہیں تو ان کی ہرنیاں ان سے کہتی ہیں۔ ڈرو نہیں تم تو جنم جنم کے ہرن ہو۔ لیکن یہ دونوں تو ایک سنہرے ہرن کی تلاش میں آئے ہیں بھیا! دیکھو بسنت رت کتنی خوبصورت ہے۔ کام دیو سیتا کے کھو جانے سے مجھے اداس دیکھ کر جنگل اور شہد کی مکھیوں اور چڑیوں کی اعانت سے میرے اوپر حملہ کرنے آ رہا ہے۔ درختوں پر پھیلی ہوئی بیلیں اس کی فوج کے خیمے ہیں۔ کیلے اور تاڑ کے پتے اس کے علم، پھولوں کی جھاڑیاں اس کے تیر انداز اور کوئل کی آواز

[1] رام چرت مانس مترجمہ ڈاکٹر نور الحسن نقوی

گویا اس کے جنگلی ہاتھی کی چنگھاڑ ہے۔ بگلے اور مینائیں کام دیو کے اونٹ ہیں۔ مور اور راج ہنس ان کے عرب گھوڑے، پاموز پرندے اور جنگلی تیتر اس کے پیادے ہیں۔ چٹانیں کام دیو کے رتھ ہیں۔ آبشار اس کے نقارے، معطر ہوائیں اس کے جاسوس۔ اے لکشمن! جو کام دیو کی فوج کا مقابلہ کر سکے وہ سچ مچ بڑا جری ہے۔

کام دیو کا سب سے بڑا ہتھیار عورت ہے۔ [1]

سورداس (۱۴۷۸ء - ۱۵۷۷ء) کرشن بھگتی کے شاعر ہیں۔ ان کے یہاں رادھا۔ کرشن لیلا میں شرنگار رس کی اچھی مثالیں ملتی ہیں ــ رادھا کے حسن و جمال کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

اوچک ہی دیکھیں نہیں رادھا، نین وسال بھال دیے روری
نیل وسن پھریا کٹی پہرے، بینی پیٹھی رولتی جھکجھوری
سنگ لرکنی چلی ات آوت، دن تھوری چھوری تن گوری
"سور" سیام دیکھت ہی ریجھے، نین نین مل پری ٹھگوری

(اچانک وہاں پر رادھا نظر آئیں۔ بڑی بڑی آنکھیں اور ماتھے پر تلک، نیلے کپڑے اور لہنگا پہنے ہوئے، کمر پر چوٹی لہراتی ہوئی لڑکیوں کے ساتھ چلی آ رہی ہیں۔ ابھی عمر بہت کم لیکن گورے بدن پر شباب جھلک رہا ہے۔ کرشن جی رادھا کو دیکھتے ہی ریجھ گئے۔ نگاہیں ملتے ہی دونوں ایک دوسرے پر فریفتہ ہو گئے۔)

عبدالرحیم خان خاناں (۱۵۵۶ء - ۱۶۲۶ء) ایک حسین عورت کا سراپا بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

[1] تلسی داس کی رام چرت مانس سے ایک اقتباس۔ مترجمہ قرۃ العین حیدر (ناولٹ "سیتا ہرن")

ــ جمالیات خرد

لہرت لہر لہریا، لہر بھار
سوتن جری کنریا، بتھرے بار
لاگیو آن نویلا ہیں من بچ بان
اُگسن لاگو، اُرچوا، دگ ترچھان

(بروے نایکا بھید)

(ہوا میں لہریا اُڑرہی ہے جس کے کناروں پر موتی جڑے ہیں۔ بال پراگندہ ہیں۔ اس حسینہ کو دیکھتے ہی کام دیو کے تیر آکر لگنے لگے اور ترچھی نظروں سے سینے میں دل دھڑکنے لگا۔

کیشو داس (۱۵۶۱ء۔ ۱۶۲۱ء) شری کرشن کے سامنے ایک گوپی کا سراپا بیان کرتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ گوپی سوائے رادھا اور کون ہو سکتی ہے ؎

پھندر کیسی بھاگ بھال بھرکٹی کمان سی
مین کیسے بین شریں ولاس ہے
ناسکا سروج گندھ واہ سے سگندھ واہ
داریوں سے دشن کیشو بجری سی ہاس ہے
بھائی ایسی گرلوا بھج پاتی سو اُدر ارو
بنگج سے پائیں گتی ہنس کی سی جاس ہے
دیکھی ہے گوپال ایک گوپکا میں دیوتا سی
سونے سو شریر سب سوندھے کی سی باس ہے

(کوی پریا (سرل) نکھ شکھ چھند ۷۸)

(چاند جیسی پیشانی اور کمان جیسے ابرو ہیں۔ موم جیسے چکنے اور صاف نظروں

کے تیر ہیں۔ ناک کنول کے پھول کی خوشبو سے معطر ہے۔ انار کے دانوں کی مانند دانت ہیں اور بجلی جیسی مسکراہٹ ہے۔ بھوج پتر جیسا پیٹ، کنول جیسے پانو اور ہنس جیسی چال ہے۔ اے کرشن! میں نے ایک دیوتا جیسی گوپی کو دیکھا ہے جس کا سونے جیسا جسم ہے اور اس میں سوندھے سی خوشبو آتی ہے۔)

اردو شاعری میں جمالیاتی عناصر کی اس قدر فراوانی ہے کہ واضح انتخاب بہت مشکل ہے۔ اردو غزل میں حسن وعشق کی کارفرمائی ہے اور شرنگار رس کی مختلف کیفیات موجود ہیں۔ گو ان کا رنگ روپ ہندی کے بجائے عجمی ہے۔ اردو مثنویوں میں سراپا نگاری اور نظیر اکبرآبادی کے کلام میں "رس" کی متنوع لطافتوں اور گھلاوٹوں کی پھوار سی پڑتی معلوم ہوتی ہے۔

میر حسن (۱۷۳۶ء–۱۷۸۶ء) کی مثنوی "سحرالبیان" کے جملہ کردار ہندوستانی فضا میں سانس لیتے ہیں اور ہندوستانی معاشرے کی تہذیب و تمدن کے آئینہ دار ہیں۔ فوق الفطرت عناصر سے قطع نظر شاہزادہ بے نظیر، شاہزادی بدرمنیر اور نجم النساء اسی سرزمین کے جیتے جاگتے افراد ہیں۔ مثنوی کا مطالعہ کرنے کے بعد قاری پر جو کیفیت طاری ہوتی ہے وہ شرنگار رس کی کیفیت ہے۔ دراصل بے نظیر، بدرمنیر اور نجم النساء کے حسین مرقعے قاری یا سامع کو ایک مخصوص کیفیت عطا کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر نجم النساء بیگم کا جوگن کے بھیس میں سراپا ملاحظہ کیجیے ؎

پہن سیلی اور گیروا اوڑھ کھیس   چلی بن کے صحرا کو جوگن کے بھیس

پہن ایک لہنگا زری باف کا / وہ پردہ سا کر اس تنِ صاف کا
زمرد کے مندرے لگا کان میں / کہ جوں سبزہ و گل گلستان میں
گلے بیچ ڈال اپنے مالوں کے تئیں / پریشاں کر اپنے بالوں کے تئیں
لٹیں دے کے بل دوش پر چھوڑ دیں / وہ باگیں سی شب دیز کی موڑ دیں
زمرد کی سمرن کو ہاتھوں میں ڈال / اور اک بین کاندھے پر اپنی سنبھال
اُس آئینہ رو کا کروں کیا بیاں / صفا، راکھ سے اور چمکی وہاں
چھپانے کو سانگ اس نے جو جو کیے / غرض حسن نے اور جلوے دیے

سو وہ بین کاندھے پہ رکھ یوں چلی / کہ لادے کوئی جیسے گنگا جلی

میر تقی میر (۱۷۲۲ء۔ ۱۸۱۰ء) کی غزلوں میں مختلف قسم کے رسوں کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے لیکن شرنگار رس کو اولیت حاصل ہے۔ ان کے نزدیک حسن ایک ایسی شے ہے جس سے رند اور پارسا دونوں یکساں طور پر محظوظ ہوتے ہیں۔

دنیا میں حسن و خوبی میر ایک عجب شے ہے
رندان و پارسایاں جس پر نظر رکھیں سب

وہ حسنِ کائنات میں حسنِ انسانی کو سب سے زیادہ افضل اور برتر تصور کرتے ہیں۔

پھول، گل، شمس و قمر سارے ہی تھے / پر ہمیں ان میں تمھیں بھائے بہت

ہو کھڑی وہ تو پری سی ہے کھڑی / منہ کھلے تو جیسے چہرہ نور کا
دیکھ کر اس کو ملک بھیچک نہ ہو / آنکھ کے آگے یہ بکا نور کا

انسان کا حسن، اعضائے جسمانی کی متناسب ساخت، بدن کے رنگ اور چہرے مہرے پر بہت کچھ منحصر ہوتا ہے۔ لہٰذا میر کے جمالیاتی تجربے کی روشنی میں چہرے کا حُسن دیکھیے ۔

اس روئے آتشیں سے برقع سرک گیا تھا / گل بہہ گیا چمن میں خجلت سے آب ہوکر

برقع اٹھتے ہی چاند سا نکلا / داغ ہوں اس کی بے حجابی کا

رخسار کے پاس وہ دُرِ گوش / ہے پہلوئے ماہ میں ستارا

گردش میں وے مست آنکھیں ہیں جیسے بھرے پیمانے دو
دانت سنا ہے جھمکیں ہیں اس کے موتی کے سے دانے دو

لطف کہاں وہ بات کے پر پھول سے جھڑنے لگ جاویں
سُرخ کلی بھی گل کی اگرچہ یار کے لعل لب سی ہے

بدن کا لوچ و گداز اور رنگ بھی دیکھیے ۔

گوندھ کے گویا پتی گل کی وہ ترکیب بنائی ہے
رنگ بدن کا تب دیکھو جب چولی بھیگے پسینے میں

ہائے لطافت جسم کی اس کے مر ہی گیا ہوں پوچھو مت
جب سے تن نازک وہ دیکھا تب سے مجھ میں جان نہیں

رنگ میں اس کے چمک ہے برق کی
سنگ کیا رخسار کا براق کیا

بہت کوتاہ دامن خرقے شیخوں کے پھٹے پائے
کہیں نکلے تھے گورے ہاتھ اس کے آستینوں سے

لیکن میرؔ کو دنیا کے خوباں میں سب سے زیادہ بتانِ ہندی ہی پسند ہیں۔

صبح جبیں کا جلوہ ہندو بتوں میں دیکھا
صندل بھری جبیں ہیں، ہونٹوں کی لالیاں ہیں
ان گل رخوں کے قامت لہکے ہیں یوں ہوا میں
جس رنگ سے لچکتی پھولوں کی ڈالیاں ہیں

میرؔ کا یہ کمال ہے کہ انھوں نے سنجوگ شرنگار اور ویوگ شرنگار دونوں کیفیات کو ایک ہی شعر میں اس طرح ادا کر دیا ہے

ایک سماں تھا وصل کا اس کے سیج پہ سوئے پھولوں کی
اب ہے زمانِ فراق بچھونے خار و خس کے بچھا بیٹھو

نظیرؔ اکبر آبادی (۱۷۴۰ء - ۱۸۳۰ء) محسوسات کے اعتبار سے ایسے اردو شاعر ہیں جن کی تشبیہیں، استعارے اور مناظرِ فطرت ہندوستانی زندگی پر مبنی ہیں۔ ان کے کلام میں عورت کا سروپ "پری کا سراپا" میں دیکھا جا سکتا ہے۔

خوں ریز کرشمہ، ناز ستم، غمزوں کی جھکاوٹ ویسی ہے
مژگاں کی سناں، نظروں کی انی ابرو کی کھنچاوٹ ویسی ہے
عیار نظر، مکار ادا، تیوری کی چڑھاوٹ ویسی ہے
قتال نگہ اور دشت غضب، آنکھوں کی لگاوٹ ویسی ہے
پلکوں کی جھپک، پتلی کی پھرت، سرمے کی گھلاوٹ ویسی ہے

چہرے پر حسن کی گرمی سے ہر آن جھمکتے موتی سے
خوش رنگ پسینے کی بوندیں، سو بار جھلکتے موتی سے
ہنسنے کی ادائیں پھول جھڑیں، باتوں میں ٹپکتے موتی سے
وہ پتلے پتلے ہونٹ غضب، وہ دانت چمکتے موتی سے
پانوں کی رنگاوٹ قہر ستم، دھڑیوں کی جماوٹ ویسی ہے

اک شور قیامت ساتھ چلے نکلے کا فر جس دم بن ٹھن
بلدار کمر، رفتار غضب، دل کی قاتل، جی کی دشمن
مذکور کروں میں اب یارو اس شوخ کے کیا کیا چنچل پن
کچھ ہاتھ ہلیں، اچھلیں بازو پھڑکے سب تن
گاتی وہ بلا، تالی وہ ستم، انگل کی نچاوٹ ویسی ہے
(روحِ نظیر)

نواب مرزا شوقؔ (۱۷۸۳ء - ۱۸۷۱ء) کی مثنویاں لکھنؤ کی بہترین مثنویاں تصور کی جاتی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ان میں پیش کی ہوئی تصویریں زیادہ واضح، پُر اثر اور ہماری زندگی سے قریب تر معلوم ہوتی ہیں۔ "زہرِ عشق" مرزا شوقؔ کی ایک ایسی مثنوی ہے جس میں ویوگ اور سنجوگ شرنگار رس نکھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔ سوداگر کی دختر کا حسن و جمال مرزا شوقؔ نے کچھ اس طرح بیان کیا ہے

ایک دختر تھی اس کی ماہِ جبیں
شادی اس کی کہیں ہوئی تھی نہیں
ثانی رکھتی نہ تھی وہ صورت میں
غیرتِ حور تھی حقیقت میں

سبزۂ خطِ گل جوانی تھا | حسنِ یوسف فقط کہانی تھا
اس سن و سال پر کمالِ خلیق | چال ڈھال انتہا کی نستعلیق
چشم بد دور وہ حسیں آنکھیں | رشکِ چشمِ غزال چیں آنکھیں
تھی زمانے میں بے عدیل و نظیر | خوش گلو، خوش جمال و خوش تقریر
تھا نہ اس شہر میں جواب اس کا | حسن لاکھوں میں انتخاب اس کا
رخ پہ گیسو کی لہر آفت تھی | جو ادا اس کی تھی قیامت تھی
تھا یہ اس گل کا جامہ زیبِ بدن | سادی پوشاک میں تھی سو جوبن

مرزا اسد اللہ خاں غالب (۱۷۹۷ء - ۱۸۶۹ء) جنھوں نے فرمایا ؎

عمر میری ہو گئی صرفِ بہارِ حسنِ یار
گردشِ رنگِ چمن ہے ماہ و سالِ عندلیب

ان کے یہاں بھی میر کی طرح حسنِ فطرت پر انسانی حسن کو برتری حاصل ہے۔ چنانچہ وہ کہتے ہیں ؎

حسنِ مہ گرچہ بہ ہنگامِ کمال اچھا ہے | اس سے میرا مہِ خورشید جمال اچھا ہے

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال | صد گلستاں نگاہ کا ساماں کیے ہوئے
مانگے ہے پھر کسی کو لبِ بام پر ہوس | زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو | سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے
اک نوبہارِ ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ | چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

مرزا غالب اپنی فارسی مثنوی "چراغِ دیر" میں شہر بنارس، اس کے آسمان و فضا اور

اس کی مہ جبینوں کے لیے اسی مناسبت سے کہتے ہیں ؎

بہاراں در شتا و صیف ز آفاق | یکا شی میکند قشلاق و ایلاق
بود در عرض بال افشانی ناز | خزانش صندل پیشانیِ ناز
بہ تسلیم ہوائے آں چمن زار | ز موجِ گل بہاراں بستہ زنار
فلک را قشقہ اش گر بر جبیں نیست | پس ایں رنگینی موجِ شفق چیست
سوادش پائی تختِ بت پرستاں | سراپایش زیارت گاہِ مستاں
عبادت خانۂ ناقوسیانست | ہمانا کعبۂ ہندوستانست
بتانش را ہیولے شعلۂ طور | سراپا نورِ ایزد چشمِ بد دور
میانہا نازک و دلہا توانا | ز نادانی بکارِ خویش دانا
ز رنگیں جلوہ ہا غارت گرِ ہوش | بہارِ بستر و نوروزِ آغوش

غالب کے کلام میں مختلف قسم کے جمالیاتی تجربات و احساسات اور شرنگار رس کی گوناگوں کیفیتوں کا مکمل اظہار ملتا ہے۔ ذیل کی غزل میں اگرچہ وِوگ شرنگار رس غالب نظر آتا ہے لیکن اس میں جمالیاتی مشاہدے کی گیرائی اور گہرائی پائی جاتی ہے ؎

ظلمت کدہ میں میرے شبِ غم کا جوش ہے | اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے
نے مژدۂ وصال، نہ نظارۂ جمال! | مدت ہوئی کہ آشتیِ چشم و گوش ہے
مے نے کیا ہے حسنِ خود آرا کو بے حجاب | اے شوق! یاں اجازتِ تسلیمِ ہوش ہے
گوہر کو عقدِ گردنِ خوباں میں دیکھنا! | کیا اوج پر ستارۂ گوہر فروش ہے
دیدار بادہ، حوصلہ ساقی، نگاہ مست | بزمِ خیال، مے کدۂ بے خروش ہے
اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل | زنہار! اگر تمھیں ہوسِ نائے و نوش ہے
دیکھو مجھے جو دیدۂ عبرت نگاہ ہو | میری سنو! جو گوشِ نصیحت نیوش ہے

ساقی یہ جلوہ دشمنِ ایمان و آگہی مطرب، یہ نغمہ رہزنِ تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط دامانِ باغباں و کفِ گل فروش ہے
یا صبح دم جو دیکھیے آکر تو بزم میں نے وہ سرور و سوز نہ جوش و خروش ہے
داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

میر انیسؔ (۱۸۰۵ء-۱۸۷۴ء) نے امام حسینؑ اور ان کے ساتھیوں کے جسمانی حُسن کی جن الفاظ میں مدح سرائی کی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔

امام حُسینؑ کا سراپا —

جلتے رہیں کیوں کہ نہ مہ و خور سحر و شام ہے حُسن کی آتش سے بھبھوکا رخِ گلفام
خال اور خطِ شبیرؑ، وہ دانے تھے تو یہ دام ہے سب دلِ عالم کی اسیری کا سرانجام
بینی کو تو دیکھو کہ عجب شوکتِ شاں ہے
شبیرؑ کے یہ حسن کے لشکر کا نشاں ہے

یکجا جو مناسب تھے نہ دو مردمِ بیمار صانع نے اٹھائی عجب نور کی دیوار
اک شاخ ہے یا دو گُل بادام ہیں اظہار یا یہ الفِ ماہ دو ہفتہ ہے نمودار
خوشبوئے گلستانِ ارم اس میں بھری ہے
گویا ورقِ زر پہ کلی گُل کی دھری ہے

دل کون سا گردن کی صفا پر نہیں قرباں مہتاب کو ہے جس کے گلے ملنے کا ارماں
گویا کہ ہلالِ شبِ اول ہے گریباں شانوں سے نشانِ اسدِ حق ہے نمایاں
حیراں ہے نظر دوشِ مبارک پہ کماں ہے
یا قوس میں خورشید جہاں تاب نہاں ہے

حضرت علی اکبرؑ بن امام حسینؑ کا سراپا —

چہرہ پہ یہ لٹکتی ہیں زلفیں اِدھر اُدھر یا ایک جا ہے سورہ والّیل والقمر
ہے روئے پاک ہالۂ گیسو میں جلوہ گر چھائی ہے اک سیاہ گھٹا آفتاب پر
دیکھو سوادِ زلف میں ماہِ تمام کو
مسکن ملا ہے صبح کے پہلو میں شام کو

گل ہائے نخلِ گلشنِ قدرت ہیں ان کے کان گویا کہ کانِ حسن و لطافت ہیں ان کے کان
حق تو یہ ہے کہ سامعِ وحدت ہیں ان کے کان قرآں کے مکانِ حفاظت ہیں ان کے کان
جو شے ہے جسمِ پاک میں وہ جا ہے نور کی
پرتو یہ لو ہے شمعِ تجلّیِ طور کی

آغازِ رخ پہ ہے جو زمرد نگار خط بیشک ہے باغِ خلدِ بریں کی بہار خط
محرابِ رخ کا صاف ہے آئینہ دار خط ہے اک عجیب حُسن سے زینتِ عذار خط
کیوں کر پڑے نہ عکس نمو کا مقام ہے
سیبِ ذقن ہے سُرخ مگر سبز فام ہے

مزید —

ابرو دو ہلال فلکِ حشمت و اعزاز مژگاں کج و تیر و سیہ ناخنِ شہباز
صدقے گلِ بادام ہو آنکھوں کا وہ انداز مُردے کو جِلا دے لبِ جاں بخش کا اعجاز
ظاہر تھا یہ سلکِ دُرِ دنداں کی چمک سے
اک برق گری شہرِ بدخشاں میں فلک سے

حضرت عباسؑ علمدار کا سراپا —

رخسارۂ رنگیں کی زہے قدر زہے شاں دکھلاتا ہے آئینہ شبنم گلِ خنداں
ہالہ خطِ زیبا ہے تو عارض مہِ تاباں یا خضر ہیں ہاتھوں پہ اٹھائے ہوئے قرآں
زنگی ہیں کہ دورِ مہِ تاباں کو لیے ہیں
پریاں ہیں کہ حلقے میں سلیماں کو لیے ہیں

ہے چشم کا سینہ کی صفائی پہ نظارہ   آہو شبِ مہتاب میں پھرتا ہے طرارہ
تل ہے رخِ روشن پہ کہ ہے چاند پہ تارہ   یا آتشِ خورشید سے اٹھا ہے شرارہ

میزانِ تفکر میں یہ شے تل نہیں سکتی
خورشید سے شبنم کی گرہ کھل نہیں سکتی

حضرت علی اکبرؑ کی آنکھوں کی پتلیوں کے لئے یہ تشبیہہ میر انیس کے سوا اور کون اردو شاعر دے سکتا تھا؟ ؎

پتلی نہیں سیاہ یہ چشمِ حضور میں
کعبہ ہوا ہے عکس فگن بحرِ نور میں

انیسویں صدی کے ہندی شاعر بھارتیندو ہریشچندر داغِ فراقِ صحبت شب کی جلی ہوئی حسینہ کا دکھ ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں ؎

بولتے ہے میں پران پیارے کے درہ سول
پھولتی امنگ بھری جھولتی ہنڈورے پے
گاوتی رجھاوتی ہنساوتی بسی ہری کا چند
چاؤ چوگنا بڑھائی گھنگھور پے
واری واری ڈاری پران ہسنی مرتی
بت ران سنمہ ان کجارے راگ ڈورے پے
اندی گھٹا میں دونری لگی ہے آہا
کیسی آج چنری پھبی ہے تو گورے پے

(محبوب کی مفارقت کے کانٹے رہ رہ کر دل میں چبھ رہے ہیں۔ امنگ سے بھری ہنڈورے پر جھولتی ہے۔ کبھی گاکر رجھاتی ہے کبھی ہنس ہنس کر۔ اس طرح

گھنگھور گھٹاؤں میں آتشِ محبت کو زیادہ بھڑکاتی ہے۔ منہ میں پان ہے۔ آنکھوں میں کاجل۔ ساون میں محبت کی آگ دہکنے لگتی ہے اور گورے چہرے پر چنری بہت اچھی لگتی ہے)[1]

عصرِ حاضر کے ہندی شاعر رام دھاری سنگھ دنکر نے اپنی شعری تخلیق "اُروشی" میں اس اپسرا کے حُسن و جمال کا اظہار اس طرح کیا ہے ؎

پرکٹی جب اُروشی چاندنی میں درم کی چھایا میں
لگا سرپ کے مکھ میں جیسے منی باہر نکلی ہو
یا کہ سویم چاندنی سورن پرتما میں آن ڈھلی ہو
چمک رہی تھی نگن کانتی وسترے چھن کر تن کی
مانو ابھی جل سے نکلا ت چھلق کمل تھا
کسی سا ندرین کے سمان نینوں کی جیوتی ہری تھی
بڑی بڑی پلکوں کے نیچے ندرا بھری بھری تھی
انگ انگ میں لہر لاسیہ کی راگ جگانے والی
نر کے سپت شانت شونت میں آگ لگانے والی

(اروشی جس وقت درخت کے سایے سے نکل کر چاندنی میں آئی تو ایسا معلوم ہوا جیسے سانپ کے منہ سے منکا باہر نکلا ہو یا خود چاندنی سونے کی مورتی میں آکر ڈھل گئی ہو۔ بدن کی عریاں چمک دمک اس کے لباس سے چھن چھن کر نکل رہی تھی جیسے کہ پانی میں کھلا ہوا تازہ کنول۔ اس کی آنکھوں کی روشنی گھنے جنگل کی مانند شاداب تھی اور بڑی بڑی پلکوں کے نیچے نیند کا خمار تھا۔ اس کے جسم کے انگ انگ میں راگ جگانے والی رقص کی وہ لہر تھی جو مرد کے خاموش و خوابیدہ

[1] بھارتیندو گرنتھاولی۔ شری چندراولی ص ۴۴

لہو میں آگ لگا دیتی ہے ۔)

اُروشی کا رس بھرا سراپا پیش کرنے کے بعد اُروشی کا عاشق راجا پرورا کیفیتِ اضطراب میں کہتا ہے ؎

کیا اپچار کروں میں ؛
سکھ کی اس مادک ترنگ کو کہاں سمیٹ دھروں ؛
کس پاٹل کے گندھ ۔ وکل دل اڑکر انل لہر میں
مند مند تیر رہے ہیں آج پرانوں کے مادک سر میں ؛
گمبھیر سکھ کی سمادھی یہ بھی کتنی نستل ہے ؟
ڈوبے پران جہاں تک رس ہی رس ہے ، جل ہی جل ہے

(اب میں کیا کروں ؛ مسرت کی اس مست ترنگ کو سمیٹ کر کہاں رکھوں ۔ کرن سے گلاب کی خوشبو کے بے قرار دل ہوا کی لہر میں اڑکر آج روح کے مخمور تالاب میں آہستہ آہستہ تیر رہے ہیں ۔ اس شدید مسرت کی سمادھی بھی کتنی شروع ہے ۔ روح جہاں تک غوطہ لگائے رس ہی رس ہے پانی ہی پانی ہے ۔)

اس عالم میں راجا کو ہجر و مفارقت کے لمحات بھی یاد آجاتے ہیں اور اپنی دلربا کو مخاطب کرتے ہوئے کہتے ہیں ؎

دھرتے تیرا دھیان چاندنی من میں چھا جاتی تھی
چمبن کی کلپنا انگ میں سہرن ابجا تی تھی

(اے میری دلربا اُروشی جب تیرا تصور آتا تھا تو میرے من میں چاندنی چھا جاتی تھی اور پیار کا تصور جسم میں ارتعاش پیدا کر دیتا تھا ۔)

(اُروشی انک ۳ صفحہ ۳۱-۳۲)

یہ نظم دنکر نے ٹیگور کی "اُروشی" سے متاثر ہو کر لکھی تھی ۔

رابندر ناتھ ٹیگور (۱۸۶۱ء - ۱۹۴۱ء) مغرب کی رومینٹک تحریک کے ساتھ ساتھ کالی داس اور دوسرے سنسکرت شعراء اور بنگالی لوک گیتوں سے بھی متاثر تھے ۔ اردو اور دوسری ہندوستانی زبانوں کی رومانی تخلیقات پر ٹیگور کی گہری چھاپ پڑی ۔ ۱۸۹۲ء کی ایک رچنا میں دھرتی سے مخاطب ہو کر ٹیگور آنند رس کی بات کرتے ہیں :

اس سب کے بیچ جہاں سے رات دن زندگی کی کلیاں اگ رہی ہیں
جہاں روح سے پتھروں کی شکل میں
سینکڑوں ہزاروں روپوں میں ظاہر ہو رہی ہے جہاں نغمۂ حیات گونج رہا ہے
کروڑوں سروں میں جہاں رقصِ حیات
بے شمار بھاؤ بتا رہا ہے ، دل بھتا جا رہا ہے
جذبات کی دھاراؤں میں سُر سُر بج رہی ہے بانسری
کھڑی ہوتی ہو تم شیام کام دھنو کی طرح
تھمیں ہزاروں جانب سے دودھ رہے ہیں
پیڑ پودے لتائیں پشو پنچھی
بے شمار پیاسے جاندار ۔ آنند کا رس
بے شمار طریقوں سے برس رہا ہے فضا میں
کھنک رہی ہیں آنند گیتوں سے پورے آفاق کا
رنگا رنگ آنند کی مدت ایک ہی پل میں
ایک ساتھ لوں گا ایک ہو کر
سب کے ساتھ ۔ میرے آنند کو لے کر
کیا تمہارے جنگل اور زیادہ ہرے نہیں ہوں گے ؟ (سونار تری ۶۳-۶۱)

ایک دن دور لہراتے ہوئے دیکھا تھا تمھارے سنہرے آنچل کو
چھپا کے پھولوں سے بنے زیور کو
جب تم پاس آئیں تو میں نے دیکھا تمھارا
گہرے نیلے رنگ کا گھونگھٹ
چنچل، بجلی کی جھکپاتی چمک میں تمھارے قدم اٹھ رہے تھے
کہاں تھے تمھارے چھپا کے گہنے
بس دیکھا تھا کہ تم پل پل میں بن کے آنچل کو چھو چھو جاتی ہو
جھک جھک پڑتے ہیں پھولوں کے تختے
سن رہا تھا میں مدھم جھنکاریں
پتلی کمر کو گھیرے ہوئے بج رہی تھی کردھنی
سایہ دار راستوں پر چلتے ہوئے پالیا تھا میں نے
تمھارے سانسوں کی خوشبو کو
چھو چھو جاتی تھیں جب تم بن کے آنچل کو

("اروشی" ترجمہ فراق)

مندرجہ بالا اقتباسات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ ٹیگور کالیداس کی شعری روایت سے کس قدر متاثر تھے۔

سندر دیو مالا کی اس اپسرا کو حسن و جمال اور نسائیت کا آئیڈیل سمجھا جاتا ہے۔ ٹیگور کہتے ہیں ۔

نہیں ہو ماتا، نہیں ہو کنیا، نہیں ہو بہو، تم ہو سندری
روپ رتی، اے نندن بن میں رہنے والی اُروشی
چراگاہ میں جب سندھیا اترتی ہے

تھکا ہوا جسم لئے سنہرا آنچل کھینچ کر
تم کسی گھر کے کونے میں جلاتی ہو شام کا چراغ
ویدھا سے جھجکتے ہوئے پیروں سے، آنکھیں نیچی کئے
مسکراہٹ کے ساتھ نہیں چلتی ہو لجاتی ہوئی تم سہاگ سیج کی جانب
آدھی رات کے سناٹے میں
اوشا کے طلوع کے مانند تم بے گھونگھٹ ہو
تم میں سوچ سنکوچ، ہچکچاہٹ نہیں ہے
بنا ڈال والے پھول کی طرح اپنے آپ کھل کر
کب تم پھول اٹھیں اُروشی
جگوں جگوں سے تم تنہا کائنات کی محبوبہ رہی ہو
اے بے مثال شوبھا والی اُروشی
رشی منی دھیان توڑ کر اپنی تپسیا کا پھل
رکھ دیتے ہیں تمھارے قدموں پہ
تمھارے چتونوں کی چوٹ سے آکاش، دھرتی، پاتال
کی جوانی مچل اٹھتی ہے
تمھاری مدھ بھری خوشبو کو مست ہوا بہائے جاتی ہے چاروں طرف
مدھ پی کر متوالے بھنورے کی طرح فریفتہ شاعر
گھومتا پھرتا ہے للچائے ہوئے جی سے
بندھنوں سے آزاد سنگیت کے بیچ
نوپر کی گونج سے آکاش کو بھر جاتی ہو جلتے ہوئے آنچل والی
اور بجلی کی طرح چنچل ہو تم اروشی!

مـ: جمالیات شرق

دیوتاؤں کی سبھا میں جب ناچتی ہو آنند کی ترنگوں سے بھر کر
اے چنچل لہر کے مانند اروشی اس وقت
چھند چھند کے تال پر ناچ اٹھتا ہے ساگر کے بیچ
لہروں کا دل
دھان کی بالیوں پر سہر کر کانپ اٹھتا ہے پرتھوی
کا آنچل
تمھاری چھاتی پر پڑے ہوئے ہار سے ٹوٹ کر
آکاش میں آجاتے ہیں تارے
اچانک لوگوں کے سینوں میں دل سدھ بدھ کھو بیٹھتا ہے
اور خون کی لہریں ناچ اٹھتی ہیں
افق پر تمھاری کردھنی یکایک ٹوٹ جاتی ہے
اے بے ڈھکے روپ والی اے بے لباس والی! [1]

کالیداس کے کمار سمبھو کا ذکر شروع میں کیا جا چکا ہے۔ جب شیو جی نے کام دیو کو جلا کر خاک کیا۔ اسی حکایت کو ٹیگور کے الفاظ میں سنئے ؎

کام دیو کو جلا کر تم نے اے سنیاسی یہ کیا کیا
تمام آفاق میں تم نے اسے بکھرا دیا

کسی کی پوشاک کو چاند کی روشنی میں پڑا ہوا
دیکھتا ہوں

---

[1] چترا سے ایک اقتباس (ایک سو ایک نظمیں) رابندر ناتھ ٹیگور مترجم فراق گورکھپوری ساہتیہ اکادمی نئی دہلی ۱۹۶۲ء۔

کس کی آنکھیں خاموش نیلے آکاش میں دکھائی دیتی ہیں
کس کے چہرے کو چندا کرنوں کے گھونگھٹ میں
چھپا ہوا دیکھتا ہوں
کس کے قدم گھاس کی نرم سیج پر پڑتے ہیں
پھولوں کی خوشبو لئے کس کا لمس جان و شعور کو
نشاط بخش کر
دل میں لتا کی طرح لپٹ جاتا ہے
کام دیو کو جلا کر یہ کیا کیا ہے تم نے اے
سنیاسی
تمام آفاق میں تم نے اسے بکھیر دیا ہے

(ترجمہ از فراق گورکھپوری)

مغرب میں اواخر انیسویں صدی کی رومانی تحریک نے فن برائے فن اور جمال پرستی کے ادبی رجحانات کو فروغ دیا تھا۔ اردو نثر میں ۱۹۰۰ء کے آس پاس سجاد حیدر یلدرم نے فرانسیسی جمال پرستوں کے مقلد ترک ادیبوں کے اسٹائل کو اردو میں متعارف کیا اور اپنی طبع زاد تخلیقات اور ترکی سے تخلیقی تراجم کے ذریعے اردو میں "ادب لطیف" کی بنا ڈالی۔ یلدرم کے مشہور ترین مقلد نیاز فتحپوری نے ٹیگور کی گیتانجلی کے انگریزی ترجمے کو "عرض نغمہ" کے عنوان سے ۱۹۱۳ء میں اردو میں منتقل کیا۔ نیاز کے اس ترجمے میں یلدرم کے مخصوص اسلوب کا رنگ نمایاں ہے۔ عرض نغمہ کی اشاعت کے بعد اردو ادب میں ٹیگور کی پیروی بھی ادبی فیشن میں داخل ہوئی۔

اس دور کی اردو شاعری بھی رومانیت کی نقیب تھی ___

سجاد حیدر یلدرم (۱۸۸۰ء-۱۹۴۳ء) بحیثیت صاحب طرز ادیب مشہور تھے۔ لیکن ان کی نظم "شملہ کالکا ریلوے لائن پر ایک نظارہ" (۱۹۲۹ء) اس دور میں بہت مقبول ہوئی۔

ماتھے پہ بندی آنکھ میں جادو
ہونٹوں کی بجلی گرتی تھی ہر سو
چال بہکتی بات لہکتی
جیسے کسی نے پی ہو دارو
انگڑیاں ایسی جن میں تھیں رقصاں
لہجے میں رادھا لہجے میں راہو
ایسی پھڑک تھی خلق تھی حیراں
ریل پہ آیا کہاں سے آہو

لکھنؤ کے نامور شاعر سید انور حسین آرزو (۱۸۷۳ء-۱۹۴۹ء) نے اپنے جذبات کو ہندوستانی روزمرہ اور عام فہم اردو زبان میں بڑی روانی سے ادا کیا ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں "روپ" اور رس کا گیت گھول دیا ہے۔

کس نے بھیگے ہوئے بالوں سے یہ جھٹکا پانی
جھوم کر آئی گھٹا ٹوٹ کے برسا پانی
پھیلتی دھوپ کا ہے روپ لڑکپن کی اٹھان
دوپہر ڈھلتے ہی اترے گا یہ چڑھتا پانی

گورا گورا ان کا مکھڑا چاندنی کا جیسے پھول
دیکھتے ہی دیکھتے آنکھوں میں ٹھنڈک آ گئی
(سُریلی بانسری)

دور حاضر میں اردو نظم کے ایک پائنیر عظمت اللہ خاں (۱۸۸۷ء-۱۹۲۷ء) کے ہاں ___

کامنی کومل تھی تو
حسن رسیلا ترا
کوکتی کویل تھی تو
شبد سُریلا ترا
پیت کی ماری تھی شاعرہ روپا تھی

بھی موجود ہے اور بھرتے بادل اور لہراتی ندی جیسی چال والی آندھرا دیس کی سندر پتری بھی۔ وہ خالص حسنی شاعری کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں ؎

یہ جادو آواز کا تری چال کی یہ بجلی
تری صورت کی دلکشی دلربائی بیچ دھج کی
حسن کا یہ من کا کھیل ہے من نہیں تو سب مٹی
من موہن بن روشنی آتما کے سورج کی
(سُریلے بول۔ ۱۹۴۰ء)

داؤد خاں اختر شیرانی (۱۹۰۵ء-۱۹۴۸ء) نے بھی عورت کے روپ سروپ اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ اختر شیرانی اپنی محبوبہ سلمیٰ کو بہار حسن کے غنچۂ شاداب

سے تشبیہہ دیتے ہوئے یوں سراپا کھینچتے ہیں۔

تری صورت سراسر پیکرِ مہتاب ہے سلمیٰ
ترا جسم اک ہجومِ ریشم و کمخواب ہے سلمیٰ
شبستانِ جوانی کا تو اک زندہ ستارہ ہے
تو اس دنیا میں بحرِ حسنِ فطرت کا کنارہ ہے
تو اس سنسار میں اک آسمانی خواب ہے سلمیٰ

ان کے جنسی محبت کے لطیف جذبہ میں ماورائی کیفیت ہے جس کا اظہار اپنی ایک اور نظم عذرا میں کرتے ہیں۔

بس دماغ میں کیف و خمار کی صورت
بنا سکے گا نہ اب پیرِ آسماں مجھ کو
کہ ہے نصیب، ترا عشقِ نوجواں مجھ کو

اختر شیرانی کے نزدیک شاعری کا مقصد افادی نہیں بلکہ جمالیاتی ہے اور شاعری کی قدریں دوسری اقدار سے الگ اور آزاد ہیں۔ کیونکہ شاعر کا کام زندگی کے حسن کو خود دیکھنا اور دوسروں کو دکھانا ہے اور بس!

رگھوپتی سہائے فراق (۱۸۹۶ء-۱۹۸۲ء) نے اپنی غزلوں، نظموں اور رباعیوں میں "رس" کو شعوری طور پر استعمال کیا ہے۔ خصوصاً شرنگار رس کا بھرپور احساس جو اس خمسہ کے ذریعہ دلایا گیا ہے۔

رس میں ڈوبا لہراتا بدن کیا کہنا
کروٹیں لیتی ہوئی صبحِ چمن کیا کہنا

مدبھری آنکھوں کی السائی نظر پچھلی رات
نیند میں ڈوبی ہوئی چندر کرن کیا کہنا
تری آواز سویرا، تری باتیں تڑکا
آنکھیں کھل جاتی ہیں اعجازِ سخن کیا کہنا
زلف شبگوں کی چمک، پیکرِ سیمیں کی دمک
دیپ مالا ہے سرِ گنگ و جمن کیا کہنا

(پچھلی رات ۱۹۶۹ء)

کرونا رس کی سریلی کویتا ہے بدن
اٹھتے ہوئے درد کا ترانہ ہے بدن
رادھا کے آنسوؤں کے بہتے ہوئے تار
گل گوپیوں کے برہ کی پیڑا ہے بدن

یہ روپ کے سوبنی، یہ ابرو کے ہلال | انگ انگ کی یہ لچک یہ گاتی ہوئی چال
یہ لوچ ہوائے شام جس پر ہو نثار | انچل میں لئے ہزاروں تاروں کا جال

(روپ ۱۹۴۹ء)

یقیناً فراق کی شاعری میں یونان و ایران اور قدیم ہندوستان کے جمالیاتی نظریوں کا امتزاج ملتا ہے۔

جوش ملیح آبادی (۱۸۹۶ء-۱۹۸۲ء) دورِ جدید کی رومانی شاعری میں جوش کے یہاں جمالیاتی حسن کا بھرپور اظہار ملتا ہے۔ انھوں نے جہاں حسنِ فطرت کی مصوری کی ہے وہاں حسنِ انسانی کے حسین مرقعے بھی کچھ کم نہیں ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی "جنگل کی شہزادی"، "یہ کون اٹھا ہے شرماتا"، "یار پری چہرہ"

حسنِ مخمور"، "روپ متی"، "گنگا کے گھاٹ پر" اور "فتنۂ خانقاہ" قابلِ ذکر نظمیں ہیں۔ جن میں شرنگار رس کی عمدہ مثالیں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر "یہ کون اٹھا ہے شرماتا" کے چند بند پیش کئے جا سکتے ہیں۔

یہ کون اٹھا ہے شرماتا
رین کا جاگا نیند کا ماتا
نیند کا ماتا دھوم مچاتا
یہ کون اٹھا ہے شرماتا؛

رخ پہ سرج آنکھ میں جادو
بھینی بھینی بر میں خوشبو
بانکی چتون سمٹے ابرو
نیچی نظریں بکھرے گیسو
یہ کون اٹھا ہے شرماتا؛

نیند کی لہریں گنگا جمنی
جلد کے نیچے ہلکی ہلکی
آنچل ڈھلکا مسکی ساری
ہلکی مہندی، دھندلی بندی
یہ کون اٹھا ہے شرماتا؛

رخسار پہ موجِ رنگینی
کچی چاندی، کچی بھینی
آنکھوں میں نقوشِ خود بینی
مکھڑے پہ سحر کی شیرینی
یہ کون اٹھا ہے شرماتا؛

اسرارالحق مجازؔ (۱۹۱۱ء - ۱۹۵۵ء) حسن کا سچا پرستار ہے۔ اس کے نزدیک:

حُسن ایک کیف جاودانی ہے
اور جو چیز ہے وہ فانی ہے
حُسن کے دن بھی کیف پرور ہیں
حُسن کی رات بھی سہانی ہے

(زیرِ لب) حُسن

حسن اور کیف و سرور رس کے ہی دو پہلو ہیں۔ اس معروضی شکل میں حُسن اور موضوعی اعتبار سے کیف و سرور کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ مجاز کی نظمیں "نمائش میں"، "نذرِ خالدہ"، "ان کا جشنِ سالگرہ"، "نورا"، "ننھی پجارن"، "کس سے محبت ہے"، "ایک غمگیں یاد"، "عیادت"، "مادام" اور "بنتِ حرم" مجاز کے ذوقِ جمال پرستی کا بین ثبوت ہیں اور ان میں مکمل طور پہ شرنگار رس کا اظہار ملتا ہے۔ "بنتِ حرم" کے چند اشعار ملاحظہ کیجئے ؎

نرم صوفے گود میں فردوس رعنائی لئے
زلف کے خم، مرمریں شانوں کی برنائی لئے
وہ حسیں پیشانیاں، آئینۂ تمکین و ناز
وہ رسیلی مدبھری آنکھیں وہ مژگانِ دراز
وہ سبک چاندی سے پیکر وہ جوانی کا نکھار
آذرِ فطرت کی صناعی کے زندہ شاہکار
رخ پہ شادابی، لبوں میں موجِ تبسم برقِ پاش
چست پیراہن، نمایاں جسمِ سیمیں کی تراش

شوخ آنکھیں بادہ گلگوں کے پیمانے لیے
گیسوئے شب رنگ پیچ و خم میں افسانے لیے
آہ وہ حسنِ مقابل، وہ جمالِ ہم نشیں
دامنِ مرمر ہوا میں اک بہشتِ عنبریں
آنچلوں کی سرسراہٹ زمزمے گاتی ہوئی
پیرہن سے نکہتِ خلدِ بریں آتی ہوئی
آہ وہ دوشیزہ لب، گلریز لب، گلنار لب
آہ وہ، لب آشنا لب، شوخ لب، خونبار لب
وہ حجاب آگیں تکلم، وہ رسیلے قہقہے!
وہ نشاط آگیں تبسم، وہ سُریلے قہقہے!
وہ لچک سی جسمِ نازک میں خود اپنے بار سے
پھوٹ نکلی تھیں شعاعیں عارض و رخسار سے
عارضوں پر اک گلابی پن سا ماتھوں پہ دمک
انکھڑیوں میں اک سرورِ فتح مندی کی جھلک
بام و در پر اک تبسم سا، فضا گل رنگ تھی
جنبشِ مژگاں دھڑکتے دل سے ہم آہنگ تھی

ن۔ م۔ راشد (۱۹۱۰ء۔ ۱۹۷۵ء) کے جمالیاتی تجربے میں فکری عنصر غالب نظر آتا ہے۔ انھوں نے نئی علامت نگاری کا سہارا لے کر حسن و جمال کی اچھی تصاویر پیش کی ہیں۔ اپنی نظموں میں جہاں کہیں بھی وہ حسین پیکر تراشی کرنے کی کوشش کرتے ہیں ان کے پس پشت ایک جنسی گھٹن کا احساس ہوتا ہے۔ "اجنبی عورت"، "زنجیر"، "داشتہ"، "سرگوشیاں"، "انتقام"، "بے کراں رات کے سناٹے"، "دریچے کے قریب"، "آنکھوں کے جال"، "انتظار"، "ایک رات"، "ہونٹوں کا لمس" اور "اتفاقات" اسی قسم کی نظمیں ہیں۔ نظم "اتفاقات" میں شرنگار رس کا ایک عمدہ اظہار ملتا ہے ؎

آج اس ساعتِ دزدیدہ و نایاب میں بھی
جسم ہے خواب سے لذت کشِ خمیازہ ترا
تیرے مژگاں کے تلے نیند کی شبنم کا نزول
جس سے دھل جانے کو ہے غازہ ترا
زندگی تیرے لیے رس بھرے خوابوں کا ہجوم
زندگی میرے لیے کاوشِ بیداری ہے
اتفاقات کو دیکھ
اس زمستاں کی حسیں رات کو دیکھ
چھوڑ دے اپنے شبستانوں کو جانے کا خیال
خوفِ موہوم تری روح پہ کیا طاری ہے!
اتنا بے مہر نہیں تیرا جمال
اس زمستاں کی جنوں خیز حسیں رات کو دیکھ!
آج اس ساعتِ دزدیدہ و نایاب میں بھی
تشنگی روح کی آسودگی نہ ہو
جب ترا حسن جوانی میں ہے پیمانۂ بہار
رنگ و نکہت کا نکھار!

کہکشاں اپنی تمناؤں کا ہے راہگزار
کاش اس راہ پہ مل کر کبھی پرواز کریں
اک نئی زیست کا در باز کریں
آسماں دور ہے لیکن یہ زمیں ہے نزدیک
آ اسی خاک کو ہم جلوہ گہہ راز کریں!
روحیں مل سکتی نہیں ہیں تو یہ لب ہی مل جائیں
آ اسی لذتِ جاوید کا آغاز کریں
صبح جب باغ میں رس لینے کو زنبور آئے
اس کے بوسوں سے ہوں مدہوش سمن اور گلاب
شبنمی گھاس پہ دو پیکر یخ بستہ ملیں
اور خدا ہے تو پشیماں ہو جائے

(اتفاقات)

ابن انشاء (۱۹۲۶ء۔ ۱۹۷۸ء) نے اپنے مجموعۂ کلام (اس بستی کے اک کوچے میں) کو اپنے ذاتی جوگ بجوگ کی دھوپ چھاؤں کے مرقع سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے کلام میں جوگ بجوگ یعنی سنجوگ اور دیوگ سنگار کی دھوپ چھاؤں کے حسین مرقعے نظر آتے ہیں۔ شوخ، چنچل، الہڑ اور مدماتی نار کے حسن و جمال کو ان کی شاعری میں مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ پہلے ان کی نظم "اپنا اپنا چاند" میں مدماتی چھیل چھبیلی کا حسن دیکھیے ——

جب من کے گگن کے آنگن میں اندھیارا ہی اندھیارا تھا
ہم بیت نگر کے لوگوں نے اک روپ کا چاندا بچارا تھا

نا کنکر ہے، نا پتھر ہے، نا لوہا ہے نا پیتل ہے
نا چاند وہ چھیل چاندنی ہے، نہ چاند وہ سنا شیتل ہے
اک گوری تھی البیلی سی، مدماتی چھیل چھبیلی سی
تھی جس کی چال نشیلی سی، تھی جس کی بات رسیلی سی
وہ پیت لگا کر توڑ گئی، ہاں کہنے کو منہ موڑ گئی
تن من کے تار جھنجھوڑ گئی، سو یادیں جی میں چھوڑ گئی
اس من کی اندھیری راتوں میں ان یادوں کا اجیالا ہے
یہ چاند گر اوروں کا لالا ہے، ہر شام نکلنے والا ہے

ان کی ایک غزل میں اس نار کا روپ بھی دیکھیے جو ہندوستان کی ایک حسین دیوی کی شکل میں رونما ہوتی ہے ؎

جلوہ نمائی، بے پروائی، ہاں یہی ریت جہاں کی ہے
کب کوئی لڑکی من کا دریچہ کھول کے باہر جھانکی ہے
آج مگر اک نار کو دیکھا، جانے یہ نار کہاں کی ہے
مصر کی مورت؟ چین کی گڑیا؟ دیوی ہندوستاں کی ہے
مکھ پہ روپ سے دھوپ کا عالم، بال اندھیری شب کی مثال
آنکھ نشیلی، بات رسیلی، چال بلا کی بانکی ہے
انشا جی اسے روک کے پوچھیں تم کو مفت ملا ہے حسن
کس لئے پھر بازارِ وفا میں تم نے یہ جنس گراں کی ہے؟

جمیل الدین عالی نے دوہوں کو موجودہ دور میں مقبول کیا۔ بقول محمد حسن عسکری عالی کے دوہے اپنا ایک الگ لطف رکھتے ہیں۔ انھوں نے ایک مستقل ہندی

یہ کہا ہے کہ تلسی داس یا کبیر کی زبان میں نہیں لکھا۔ اس پرانی زبان کے پھیر میں پڑ کر بعض دفعہ آدمی تلسی داس یا کبیر کے خیالات اور جذبات اپنے اوپر اس طرح طاری کر لیتا ہے کہ شاعرانہ خلوص میں کمی آجاتی ہے اور دوہہ نویسی محض ایک ادبی مشق بن کے رہ جاتی ہے۔ عالی نے اپنے دوہوں کے لئے مروجہ اردو ہندی کے مقبول الفاظ ملا کر ایک خاص زبان وضع کی ہے جس کی وجہ سے ان کے دوہوں کی تازگی دوبالا ہو گئی ہے۔ جہاں تک حسن کے مشاہدے کا تعلق ہے ان کی ایک نظر مشہود کا سارا رنگ روپ نچوڑ لاتی ہے۔ وہ متنوع اور جیتے جاگتے احساسات جو عالی کے دوہوں میں ملتے ہیں وہ ان کی غزلوں میں بھی دکھائی نہیں دیتے۔ اپنی جمالیاتی حس کے آزادانہ اظہار کے لئے عالی نے چنا ہی اس صنف کو ہے۔

یہاں عالی کے چند نمائندہ دوہے پیش کئے جاتے ہیں۔

روپ بھرا مرے نینوں نے یا آیا میرا میت
آج کی چاندنی ایسی جس کی کرن کرن سنگیت

کہو چندرماں آج کدھر سے آئے ہو جوت بڑھائے
میں جانوں کہیں رستے میں مری ناری کو دیکھ آئے

چال یہ تیری جگ جگ جس میں اور نیناں مرگ رجھائے
پر گوری وہ روپ ہی کیا جو اپنے کام نہ آئے

گھنی گھنی یہ پلکیں تیری یہ گرماتا روپ
تو ہی بتا او نار تجھ کو چھاؤں کہوں یا دھوپ

موتی گوندھے کے مانگ بھروں چندن سے دھوؤں تیرے بال
ہائے یہ سندر انگ انوکھا ہائے یہ تیری چال

بن کنگن بن چوڑی باہیں کندن جیسا رنگ
من میں کیا کیا آتی ہے جب ہم ہوں تیرے سنگ

اکبر شاہ نے راگ سنا اور ہم نے دیکھی یار
صرف نظر سے آگ لگانے والی دیپک نار

("غزلیں، دوہے، گیت" ۱۹۵۷ء)

فیض احمد فیض کے یہاں محبوب کے جمالِ جہاں آرا کا رنگ بدل جاتا ہے۔

اب بھی دلکش ہے ترا حُسن مگر کیا کیجے
اور بھی دکھ ہیں زمانے میں محبت کے سوا

حُسن، عشق، فراق اور فراق کے معانی بھی مختلف ہو چکے ہیں

بجھا جو روزنِ زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہو گی

ہر صبح گلستاں ہے ترا روئے بہاراں
ہر پھول تری یاد کا نقشِ کفِ پا ہے
ہر بھیگی ہوئی رات تری یاد کی شبنم
ڈھلتا ہوا سورج ترے ہونٹوں کی فضا ہے

رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہرانے کا نام
موسمِ گل ہے تمہارے بام پہ آنے کا نام

فیض کے یہ اشعار کسے حسنِ دلنواز کی یاد نہیں دلاتے ؛

آج پھر حسنِ دلآرا کی وہی دھج ہو گی
وہی خوابیدہ سی آنکھیں وہی کاجل کی لکیر
رنگِ رخسار پہ ہلکا سا وہ غازے کا غبار
صندلی ہاتھ پہ دھندلی سی حنا کی تصویر

جھلک رہی ہے جوانی ہر اک بن مو سے
رواں ہو برگِ گل تر سے جیسے نسیم

سُرخ ہونٹوں پہ تبسّم کی ضیا میں جس طرح
یاسمن کے پھول ڈوبے ہوں مئے گلنار میں

ترا جمال نگاہوں میں لے کے اٹھا ہوں
نکھر گئی ہے فضا تیرے پیرہن کی سی
نسیم تیرے شبستاں سے ہو کے آئی ہے
مری سحر میں مہک ہے ترے بدن کی سی

فیض کے یہاں محبوبہ وطن بھی ہے جس طرح فارسی اور اردو روایتی شعراء کے یہاں محبوب خدا یا مرشد ہوا کرتا تھا۔ فیض نے تفسیرِ حُسن کے لئے کلاسیکل فارسی شاعری سے بھی خوشہ چینی کی ہے۔ لیکن وہ دورِ حاضر کے تلخ حقائق کی ترجمانی کرتے ہوئے

کہتے ہیں ؎

پیوند رہ کوچہ زر چشم غزالاں
پابوس ہوس افسرِ شمشاد قداں ہے

کالیداس سے لے کر فیض تک مختلف زمانوں، زبانوں اور شعری روایات کے اس مختصر جائزے سے بہر کیف یہ اندازہ ہو سکتا ہے کہ شاعروں نے حسنِ فطرت اور انسانی جمال کو کیسے کیسے انوکھے زاویوں سے پرکھا اور اس کی عظمت کے گیت گائے۔ انھوں نے الفاظ، تشبیہات اور استعارات کے ساتھ ساتھ اپنی جذباتی اور روحانی کیفیتوں کے اظہار سے اپنی رچناؤں کو اس طرح آراستہ کیا کہ حسنِ خارجی اور حسنِ شعر اور روپ اور النکار ایک مترنّم رس دھارا میں گھل مل گئے۔ یہ شاعری ہندوستانی جمالیات کے تصورِ حسن کی بہترین تفسیر ہے۔

نگار خانۂ چین

کنفیوشس (۵۵۱ - ۴۷۹ ق م) کی اخلاقیات اور عقلیت پسندی قدیم چین کا مذہب تھا۔ احساس ذمہ داری بزرگوں کی تکریم اور انسان دوستی اس کے بنیادی اصول۔ "تاؤ" چین کا فلسفۂ حیات تھا اور ہندوستانی زین نے اہل چین کی جمالیات کو متاثر کیا۔

چین مصوروں کا ملک تھا۔ اس وجہ سے "نگار خانۂ چین" کلاسیکل فارسی شاعری کا ایک سمبل بنا۔ معاشرے میں اسکالر اور مصور کو بہت اہمیت حاصل تھی۔ موقلم سیاہی اور کاغذ تعلیم یافتہ مہذب انسان کے ہتھیار تھے۔ مصوری اور خطاطی ایک دوسرے سے منسلک اور شاعری اس کی خطاطی اور تصویر کشی اور نغمے میں اس کی ادائیگی لازم و ملزوم قرار دیئے گئے تھے۔ اس طرح اکثر ایک اسکالر شاعر بھی تھا، خطاط اور مصور اور مغنی بھی۔

چینی فلسفے کی رو سے ہر چیز میں اس کا تضاد موجود ہے۔ چینی ینگ اور یانگ کا نظریہ قطبین (POLARITIES) کے تصور پر مبنی تھا۔ مادہ اور روح، روشنی اور تاریکی، زمین اور آسمان، عورت اور مرد، ایران قدیم میں نور اور ظلمت، خیر و شر (جو مذہب زرتشت کی بنیاد ہے) ایک دوسرے کے مخالف تصور کئے جاتے تھے۔ چین میں دونوں کا ایک دوسرے سے دوستانہ تبادلہ ہے۔ موت و حیات ایک ہی کیفیت کے بدلتے ہوئے روپ ہیں۔ چین کا فلسفہ تاؤ (TAO) کہلاتا ہے۔ ہست و نیست، دیوتا اور عفریت تاؤ کے قانون کے تابع ہیں۔ تبدیلی ابدیت بھی ہے۔ کوئی خالق خدا نہیں۔ چنانچہ چینی اسکرول، گلدان، تصاویر، عود سوز وغیرہ ہر فن پارے کے جوڑے تیار کئے جاتے تھے۔ نظریہ یہ تھا کہ ہر جاندار اور ہر شے زوج زوج اپنی مناسب جگہ پر موجود ہے اور یہی تاؤ ہے۔ ۲۰۰ ق م سے ہان پیریڈ چینی آرٹ کا نیا دور شروع ہوا، جس میں تانبے کی ظروف سازی سے آگے بڑھ کر مصوری اور سنگ تراشی اور فن تعمیر کو فروغ حاصل ہوا۔ ۲۲۶ء میں ہان بادشاہت کے زوال اور طوائف الملوکی کے دور میں بدھ مت مرکزی ایشیا سے چین پہنچا۔ دکھوں سے نجات اور نروان کے تصور نے بدامنی کے زمانے میں خواص و عوام کو سکون بخشا۔ بدھ راہب خانے جائے پناہ ثابت ہوئے۔ چوتھی صدی کے بعد چینی بدھسٹ آرٹ کے بہترین شاہکار تخلیق کئے گئے۔ چینیوں کو عمارات اور فن تعمیر سے زیادہ دلچسپی نہیں تھی۔ ان کی توجہ زیادہ تر خطاطی اور تصویر کشی پر مرکوز رہی۔

چین کے فلسفۂ جمالیات کی تشکیل پانچویں صدی عیسوی میں ہوئی۔ اس وقت جیسا کہ ابھی کہا گیا بدھ مت براہ وسط ایشیا چین پہنچ چکا تھا۔ بودھ شزری باختری یونانی گندھارا طرز کی مہاتما بدھ اور بودھی ستوا کی مورتیاں اور اپسراؤں کی تصاویر اپنے ساتھ لائے۔ یہی ہندوستان میں گپتا آرٹ کے عروج کا دور تھا۔ چنانچہ ان بدھ شزریوں کے ذریعہ باختری یونانی کے علاوہ گپتا فنی روایات بھی چین پہنچیں۔ بدھ مت کا شانت رس ان مورتیوں کی خصوصیت ہے۔ لیکن تانگ پیریڈ (ساتویں صدی عیسوی) میں بدھسٹ اثرات کے علاوہ خالص چینی لینڈ اسکیپ مصوری بھی شروع ہوئی جس میں احساس وسعت اور فضا سازی (جو چینی مصوری کی قومی خصوصیت ہے) ہمیں نظر آتی ہے۔ بدھسٹ آرٹ کے علاوہ درباری مصوری کا غذ اور ریشم پر کی گئی۔ ظروف سازی میں ایران اور بازنطیم کا اثر شامل ہوا۔

دراصل مشرقی جمالیات میں چین کے تاؤ اور زین، گپتا آرٹ، بدھسٹ یونانی گندھارا آرٹ، ایران اور بازنطیم سب کے فنی نظریات نے بہت حد تک ایک دوسرے کو متاثر کیا اور یہ اثرات عظیم سلک روڈ کے ذریعہ ان دور افتادہ ممالک تک پہنچے جس پر سے گذرتے تجارتی قافلے چین، شمالی ہندوستان، ایران اور بازنطیم آجا رہے تھے۔ سیاسی یلغاروں اور لشکروں کے ذریعہ بھی ان روایات کا سارے ایشیا میں فروغ ہوا۔ چینی ترکستان کے چند غاروں میں بنے بدھسٹ فریسکو یعنی دیواری تصاویر (آخیر تانگ پیریڈ نویں صدی عیسوی) میں اجنتا اور ایران دونوں کا اثر موجود ہے گو چینی خصوصیات زیادہ نمایاں ہیں۔ چین سے بدھمت کوریا پہنچا اور وہاں کے پگوڈا اور مہاتما بدھ کی مورتیاں چینی آرٹ کی توسیع تھیں۔ ادھر وسط ایشیا پر چینی تسلط کے بعد چینی آرٹ خانہ بدوش سیتھین قبائل کی برنجی ظروف سازی، قدیم سائبیرین آرٹ اور قدیم ایرانی آرٹ سے متاثر ہوا جس میں شیر اور گھوڑے کے موتیف نمایاں تھے۔ ہلاکو خاں کے حملے اور چین پر منگول تسلط کے بعد چین کے جمالیاتی تصورات اور اسٹائل ایران پہنچے جو منگول سلطنت میں شامل ہو چکا تھا۔

سونگ اور تنگ ادوار (تیسری صدی ق۔م۔) چینی آرٹ کے زریں زمانے ہیں۔ جب چینی مصوروں نے ابدی تاؤ یعنی "روح فطرت" کو کاغذ پر مقید کیا۔ ایک چٹان یا پہاڑ یا آبشار کے مقابلے میں ایک چھوٹا سا انسان، کہر آلود فضا، کہر آلود پہاڑ، وسیع دریا میں ایک ننھی سی کشتی۔ چینی مصوری کی ابتدا خطاطی سے ہوئی۔ لہٰذا اس مصوری میں خطوط کی اہمیت بہت واضح ہے۔

تاؤ کے علاوہ زین دوسرا اہم نظریہ چینی جمالیات میں کارفرما ہے۔ زین یعنی دھیان کا فلسفہ ہندوستان سے پانچویں صدی عیسوی میں چین پہنچا اور اس کے اثرات چینی اور جاپانی جمالیات پر دور رس ثابت ہوئے۔ عہد وسطیٰ میں جب چینی لینڈ اسکیپ

پینٹنگ اپنے عروج پر پہنچ چکی تھی۔ تاؤ اس دور کی خصوصیت تھی۔ تصاویر میں فنی اختصار، سادگی اور سبک نقوش کے ذریعے "آفاق کے اسرار" اور "حسن ازل" یعنی "تاؤ" یا "ابدی حقیقت" کو پیش کیا گیا۔ اسی طرح چند خطوط ہلکے آبی رنگوں کے ذریعہ لازوال خاموشی لطافت اور موقلم کی نزاکت کے ذریعہ زین یعنی شانتی کی عکاسی کی گئی۔ سارے مشرق بعید کے آرٹ میں احساس حسن کی شدت مشرق بعید کے گہرے جمالیاتی شعور اور اس کے اظہار کی لطافتوں کی مظہر ہے۔

چین پر منگولوں کا تسلط سو سال تک رہا تھا۔ اس کے بعد کا دور چین کا نشاۃ ثانیہ ہے جس میں رنگین تصاویر کے بجائے مونوکرومز یعنی یک رنگ اور حقیقت پسند پورٹریٹ بنائے گئے۔ اسی زمانے میں منگ ظروف یوروپ میں مقبول ہوئے۔ منگ کے بعد چنگ (سترہویں صدی کے نصف آخر سے انیسویں صدی تک) چین کا آخری شاندار دور تھا جس میں زیادہ تر کہساروں کی تصاویر جنوبی چین کے "اسکالر آرٹسٹوں" نے بنائیں اور اعلیٰ درجہ کے پرنٹ اور (WOOD CUTS) تخلیق کئے گئے۔ اہل چین کاغذ سازی اور چھاپے کے موجد تھے اور ان فنون کو انھوں نے اپنے جمالیاتی اظہار کے لئے جس خوبصورتی سے استعمال کیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔

جاپان

اسرار پرست شنتو جاپان کا قدیم مذہب تھا۔ ساتویں صدی عیسوی میں چینی رسم الخط میں مرقوم جمالیاتی نظریات براہِ کوریا جاپان پہنچے۔ شہر نارا کو اس وقت جاپان کے تہذیبی اور سیاسی مرکز کی حیثیت حاصل تھی۔ بدھ مت اور چینی زین کے زیر اثر جاپانی فنی نظریات نے بھی زین کا گہرا اثر قبول کیا۔ آٹھویں صدی نارا کے فریسکو، چین کے تانگ عہد کی دیواری تصاویر سے متاثر نظر آتے ہیں۔ اور تانگ جیسا کہ پچھلے صفحات پر بتایا جا چکا ہے، ہندوستانی گپتا مصوری سے متاثر تھا جس کے اسٹائل مرکزی ایشیا سے چین پہنچے تھے۔

آٹھویں سے بارہویں صدی تک جاپانی مصوروں نے اپنی قومی تاریخ اور ادب کو مصور کرنے کے علاوہ جاپانی پینٹنگ کو قومی رنگ دیا۔ جاپانی پینٹنگ چینی لینڈ اسکیپ کے مقابلے میں زیادہ تجریدی تھی۔ سیاسی وجوہ کی بنا پر نویں صدی عیسوی میں اہلِ جاپان نے چین سے تعلقات منقطع کئے اور اپنی زبان اور ادب کی ترقی کی طرف متوجہ ہوئے۔ شہنشاہ کی طاقت ختم ہوئی اور فوجی سرداروں نے جو سمورائے کہلاتے تھے، زور پکڑا۔ نارا کے بجائے کیوٹو سیاسی اور تہذیبی مرکز بنا۔ زین کا فلسفہ جس میں ڈسپلن، باطنی پاکیزگی اور مراقبے پر زور دیا جاتا تھا کاما کورا کے فوجی دور میں چین سے جاپان پہنچا۔ اس فوجی معاشرے نے زین ڈسپلین کو برضا و رغبت قبول کر لیا۔ ۱۳۶۸ء میں چین میں

منگ خاندان کے حصول اقتدار کے بعد جاپانیوں نے چین سے تہذیبی اور تجارتی تعلقات استوار کئے۔ ایک نیا تجارتی طبقہ پیدا ہوا۔ سمورائے یعنی فوجی سرداروں کا زور بڑھا۔ یہ فیوڈل شوگن عہد تھا۔ اس میں زین مندر تہذیبی مرکز بن گئے۔ زین (دھیان مراقبہ) کی سادگی و پرکاری، حسن، ضبط و نظم کے جمالیاتی نظریات نے لینڈ اسکیپ باغات، پھولوں کی آرائش، رسوم چائے نوشی، مصوری اور شاعری پر گہرا اثر ڈالا۔

اگلی صدیوں میں بدھسٹ منڈل تیار کئے گئے جو ہندوستانی تنترک آرٹ سے بہت قریب تھے۔ چینی نظریہ ساز سیہ ہو نے پانچویں صدی عیسوی میں کہا تھا: "آرٹسٹ کو اپنی تصاویر میں زندگی کی روح پھونکنی اور حرکت کا احساس اجاگر کرنا چاہئے۔" چینی اور جاپانی مصوری میں اگر بے پایاں سکون کا تاثر پیدا کیا گیا ہے تو اس کے ساتھ ہی مختلف ادوار کی تصاویر میں گھوڑوں، جلوس، دوڑتے بیلوں، عفریتوں سے جنگ کرتے انسانوں کی تصاویر، زندگی اور حرکت سے بھرپور معلوم ہوتی ہیں۔ مگر اس میں سکون کا وہ بُعد موجود ہے جو چینی اور جاپانی آرٹسٹ کی خصوصیت ہے۔

جاپان کے ایڈو عہد (۱۶۱۵ء - ۱۸۶۸ء) میں سادگی اور پرکاری کے بجائے بھڑکیلے رنگ برنگے، سنہرے اور چمکدار کیمونو اور اسکرین تخلیق کئے گئے۔ گیشا لڑکیوں اور کابکی ایکٹروں کے پورٹریٹ عام ہوئے۔ نوہ ناٹک کے ذریعہ حسین عورت، عفریت، پروہت اور مسخرے کے ٹائپ پیش کئے گئے لیکن سادگی اور پرکاری آج تک جاپانی آرٹ کی خصوصیت ہے اور جاپان کے جیڈ کے ظروف، تصاویر، چوبی صندوق، خطاطی، لاکھ کے رنگ سے تزئین کاری، کاغذی قندیلیں، اسکرول، دستی پنکھیاں، کیمونو، ریشم، پھولوں کی آرائش، ریشم پر کشیدہ کاری، لینڈ اسکیپ باغات، پگوڈا اور مکانات، مشرق بعید کے اس گہرے احساسِ حسن کے مظاہر اور بے مثال نمونے ہیں جنھوں نے ڈھائی ہزار سال سے باقی دنیا کو محوِ حیرت کر رکھا ہے۔

۴

مانی و بہزاد

چین کی طرح ایران بھی حسن کاروں کی سرزمین ہے۔ ایرانی جمالیات سے واقفیت حاصل کرنے کے لئے ہمیں ایرانی مصوری اور شاعری کا مطالعہ کرنا ہوگا۔ بقول سر آورل اسٹین بحیرۂ روم کی ساحلی اقوام حسن، جوانی اور زندگی کی پرستار تھیں۔ چنانچہ یونانی آرٹ اسی خطے میں ظہور میں آیا۔ وہ حسن پرستی باختر کا یونانی آرٹ کے ذریعہ وسط ایشیا پہنچی جب سکندر اعظم کے حملے کے بعد یونانیوں کا تسلط وسط ایشیا اور افغانستان تک پھیلا۔ یہی علاقہ گپتا اور یونانی جمالیات کا سنگم بنا۔

۲۰۳ء میں چینیوں نے مشرقی ترکستان پر قبضہ کیا۔ اس راستے سے بدھ مت چین پہنچا۔ اس وقت تک وسط ایشیا میں باختری یونانی، بدھسٹ اور نسطوری عیسائی موجود تھے۔ بودھ جمالیات میں روشنی اور تاریکی کے تضاد کا عمل دخل تھا جس نے مشرق بعید کے آرٹ کو متاثر کیا۔ اسی طرح نور و ظلمت، یزدان اور اہرمن کی ثنویت ایران قدیم کی ذہنی روایات میں شامل تھی۔ حسن، نور کی اولاد تھا۔ مانی (تیسری صدی) نے جسے نقاشی کا موجد سمجھا جاتا تھا اپنے مذہبی صحیفے کو مصور کیا اور یہ صحیفہ ارژنگ مانی کہلایا۔ مانی نے تخیل پر زور دیا تھا۔ حسن نور ازل کا پرتو تھا۔ اسی وجہ سے پیروان مانی نے اپنی تصاویر

ایک چینی اسکالر (ووڈ بلاک چنگ پیریڈ ۱۶۷۵ء)

میں مقدس ہستیوں کے سروں کے گرد نور کا ہالہ دکھایا۔ نور پاشی کا یہ تصور مانی کے ہاں سے چل کر بعد کے عہد کی ایرانی مصوری میں منتقل ہوا۔ ایرانی تصاویر میں سونے کے پانی کا بافراط استعمال نور کے اسی تصور سے وابستہ ہے۔

مانی کو زرتشتی موبدوں نے قتل کیا لیکن اس کا مذہب شمالی افریقہ اور یورپ تک پھیل گیا۔ شمالی افریقہ کے عظیم عیسائی مفکر سینٹ آگسٹین (۳۹۴-۴۳۰ء) کی ماں مونیکا قبول مسیحیت سے پہلے دین مانی کی پیرو تھی۔ مانی اہل چین کی طرح اسکرول پر مصوری کرتا تھا۔ دسویں صدی عیسوی تک ترکستان کے طاقتور اغور ترکوں نے جو پہلے بدھ مذہب کے پیرو تھے، دین مانی اختیار کیا اور مانی کی مصوری کی روایت کو زندہ رکھا۔[۱]

ایرانی آرٹ کو سنٹرل ایشیا کی عیسائی نسطوری مصوری نے بھی متاثر کیا اور نسطوری عیسائی بازنطیم کی فنی روایات کے دلدادہ تھے۔ بازنطینی آرٹ نے پورے روس اور مغربی یورپ کو اپنے حلقۂ اثر میں لے رکھا تھا۔

آٹھویں صدی عیسوی میں کوفہ شیعہ دانشوروں کا مرکز بنا جن کے ہاں بقول پروفیسر لوئی میسی نون[۲]، دین مانی کے تصورات نزمینی عناصر اور اسلامی باطنیت (GNOSTICISM) یعنی عمود نور اور نور محمدی وغیرہ کے خیالات نمایاں ہوئے۔ (اسلامی علم کیمیا اور علم نجوم بھی کوفہ اسکول کی ہی تخلیق ہے) اس دبستان فکر نے فارسی شاعری اور ایرانی مصوری کو بھی متاثر کیا۔ نو افلاطونی عینیت پرستی (یعنی اس قسم کی "پاک محبت" جس میں محبوب کی جمالیاتی پرستش دیوانگی کی حد تک پہنچ جائے) اسی زمانے میں رائج ہوئی اور کوفہ کے عابدوں نے وحدت الوجودی تصورات اور صوف کا لباس متعارف کیا جو اسلامی تصوف سے منسوب ہوا۔ حور کا تصور حسن و جمال اور پاکیزگی کی اعلیٰ ترین مثال سمجھا گیا۔ ایک حنفی عالم ابو شکور سالمی نے ان

۱؎ سرجاس آرتھر۔ اے سروے آف پرشین آرٹ۔ جلد پنجم۔ سکنڈ ایڈیشن۔ طہران۔ اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ ۱۹۶۴ء

۲؎ لوئی میسی نون۔ اے سروے آف پرشین آرٹ۔ اوکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ طہران۔ ۱۹۶۴ء

اگروں کے پیروان مانی کہا کہ "ان کے عقائد یہ تھے کہ خدا جستہ جستہ کسی شاہد میں سما جاتا ہے اور یہ لوگ ان تمام اشیاء کے پرستار ہیں جو شاہد کو پسند ہے۔ پھول، سونا چاندی، پہاڑ پہاڑی، درخت، گھوڑے، جانور، عورتیں، اونٹ، گائے اور یہ کہ حلاجیہ کا فلسفہ حلول ہے۔"

نامور فرانسیسی عالم لوئی میسی نون فرماتے ہیں کہ کوفی دانشوروں کے مخالف حنفی عالم کا یہ بیان ایک نوع کا مناظراتی تمسخر ہے اور نہ مانی نہ حلاج کے نظریات کو پورے طور پر پیش کرتا ہے بلکہ اس جمالیاتی جذباتیت کی تشریح کرتا ہے جو اسلام نے مانی کے ذرا ڈرامائی تصور سے اخذ کی تھی۔

بغداد اسکول کی مصوری میں (آٹھویں صدی سے زوال بغداد یعنی وسط تیرھویں صدی تک) سنٹرل ایشین، سلجوقی اور چینی اثرات نمایاں ہیں۔ لینڈ اسکیپ کے چند اصول وضع کئے گئے۔ مثالی درخت، بادل، چٹانیں، دریا جو ہمیں شاہنامۂ فردوسی کی تصاویر (چودھویں صدی) میں نظر آتے ہیں۔ ہلاکو خاں کے حملے اور منگولین تسلط کے بعد چین سے لے کر ایران تک تمنی مواصلاتی سہولت کی وجہ سے چینی اثرات بھی ایرانی مصوری میں شامل ہو گئے۔ اسی طرح دوسری طرف ایرانی آرٹ کا اثر وسط ایشیا، مشرق بعید کوریا اور جاپان تک پہنچ گیا۔

ایران کی مختصر تصاویر یعنی مینا تور جو اسلامی ایرانی آرٹ کے مشہور ترین نمونے ہیں (اور جنھوں نے مغل اور منگولوں کے ذریعہ راجستھانی آرٹ کو متاثر کیا)۔ عہد ساسانیہ میں بنائی جاری تھیں وہ کب کی نیست و نابود ہو چکیں۔ نقرئی ظروف پر منقش تصاویر ابھی باقی ہیں جن سے ساسانی آرٹ کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان تصاویر میں زیادہ تر بہرام گور شکار کھیلتا دکھایا گیا ہے لہٰذا ہم اندازہ کر سکتے ہیں کہ مختصر تصویر کی روایت ایران قدیم میں موجود تھی۔ علاوہ ازیں فردوسی نے شاہنامہ میں جن حکایات کو قلمبند کیا ہے، ان کی تصاویر سمرقند کے نزدیک ساتویں صدی عیسوی کے چند فریسکوز دریافت کئے گئے ہیں، ان میں ملتی ہیں۔ شاہنامے

میں فردوسی سیاؤش کے ایک محل کا ذکر بھی کرتا ہے جس کو دیواری تصاویر سے سجایا گیا تھا۔

پندرہویں سولہویں صدی ایرانی مصوری کا دورِ زریں ہے۔ بقول ڈاکٹر ملک راج آنند، استاد کمال الدین بہزاد ایشیائی نشاۃ ثانیہ کا عظیم ترین مصور تھا۔ وہ یورپ میں "مشرق کا کارفائیل" کہلایا۔ ہمارے ہاں "مانی و بہزاد" محاورے کے طور پر استعمال ہونے لگے۔ ایرانی مصوری میں انسان مرکزی موضوع تھا۔ اس کے برعکس چین میں انسان کے بجائے لینڈ اسکیپ اہم تھا۔ تیسرے بُعد کو سارے ایشیائی آرٹ کی طرح ایران میں بھی نظر انداز کیا گیا۔ بقول لارنس بنین ایران میں بہار کی تصاویر، زندگی کا جشن منانے کا رویہ، خدا کی صناعی کے نمونے، روشنی کے تاثرات کے بجائے بذاتِ خود روشنی، جلال و جمال کی تصاویر ایرانی جمالیات کی خصوصیات ہیں۔ ان قدیم بنیادوں پر اسلام نے نئی فنی اساطیر اور روایات کی تخلیق کی۔

فارسی کلاسیکل شاعری کے مطالعے سے بھی بالخصوص قصاید بہاریہ، محبوب کے سراپا کے تذکرے اور گلستاں کی فضا آفرینی سے ایرانی جمالیاتی رویّوں کا بخوبی اندازہ ہو سکتا ہے۔ انھیں نظریات کو مغل اسکول نے ہندوستان میں فروغ دیا اور ان مغربی ایشیائی فنی رویّوں میں خالص ہندوستانی جمالیاتی رویے بھی شامل ہو گئے اور ان دونوں دبستانوں کا سنگم ہمیں راجستھانی اور کانگڑہ وغیرہ کی مصوری میں نظر آتا ہے۔ اسلامی تصوف کا تصور یعنی حسن مطلق جو ہزار آئینوں میں جلوہ گر ہے، مگر یکتا ہے، ایرانی مصوری میں خصوصاً بہزاد کے ہاں موجود ہے۔ اسی طرح کرشن لیلا کی تصاویر میں ویدانتی فلسفہ اور بھگتی رس جاری و ساری ہے۔

نسوانی حسن کے تصور کا جمالیات سے گہرا تعلق ہے اور یہ تصور ہر زمانے اور ملک میں مختلف ہے یا بدلتا رہتا ہے۔ ایرانی، چینی اور جاپانی پینٹنگ میں عموماً جو نسوانی چہرے بنائے گئے ان کو ہم اپنے ذوقِ جمال کے لحاظ سے حسین نہیں کہیں گے۔ ایرانی مصوری

میں عورتوں اور مردوں کا غیر متناسب گولائی لئے ہوئے تین چوتھائی نظر آنے والا اسٹائلائزڈ یا اسلوبیاتی چہرہ ہمیں چین میں بھی نظر آتا ہے۔ تانگ دور کے ایک پورٹریٹ کی موڈل کے لئے کہا جاتا ہے کہ وہ یانگ کوئی فی ایک ترکی النسل یعنی سنٹرل ایشین رقاصہ اور تانگ شہنشاہ مینگ ہوانگ (۷۱۳ء - ۷۵۵ء) کی ذرا فربہ محبوبہ تھی۔ وسطی اور مغربی ایشیائی معیارِ حسن کے مطابق فربہی نسوانی حسن کی ایک خصوصیت تھی۔ چینی معیارِ حسن مختلف تھا مگر یانگ کوئی فی، شہنشاہِ وقت کی منظورِ نظر تھی۔ لہٰذا اس کی فربہی فیشن میں داخل ہو گئی۔ چینی دربار کی خواتین کو اس کا اسٹائل اپنانا پڑا اور وہی مصوروں کا موڈل بنا۔[۱] اس کا اثر جاپان پہنچا۔ نارا عہد میں خوش قسمتی کی دیوی جو ہندوستان کی لکشمی کا بودھ ورژن تھی، اسی شکل و صورت کی بنائی گئی۔

اسی طرح ہمارے ہاں راجپوتانہ کے ایک راجہ کی محبوبہ جو بنی ٹھنی کہلاتی تھی اس کی یک رخی اسٹائلائزڈ تصویر کشن گڑھ اسکول کے مصوروں کا موڈل بنی۔ اس رویے کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ مغرب کے برعکس مشرقی مصوری میں فرد کے بجائے ٹائپ پیش کیا گیا ہے۔

۱؎ پیٹر ایس۔ سوان "دی آرٹ آف دی ورلڈ۔ جاپان"۔ لندن۔ میتھوین۔ ۱۹۶۶ء ص [illegible]۔

ایک ایرانی شاعر

۵

بازنطیم اور رُوس

بازنطیم باسفورس پر واقع ایک قدیم یونانی شہر کا نام تھا۔ یہ شہر دوسری صدی عیسوی میں رومن ایمپائر میں شامل ہوا۔ ۳۱۳ء میں رومن شہنشاہ قسطنطین نے مسیحیت اختیار کی اور بازنطیم کو اپنا پایۂ تخت بنایا۔ اس وقت سے یہ شہر قسطنطنیہ اور روم ثانی کہلانے لگا۔ مرکزی رومن ایمپائر اور اس کا گریک اور تھوڈوکس چرچ "مغربی رومن سلطنت اور کلیسائے روم یعنی رومن کیتھولک چرچ سے علیحدہ ہوا۔ بازنطینی سلطنت آرٹ اور علمیت کا زبردست مرکز بن گئی۔ چوتھی صدی عیسوی سے لے کر نصف پندرہویں صدی تک کے زمانے کے اہلِ یونان بازنطینی کہلاتے ہیں۔ پندرہویں صدی عیسوی میں عثمانی ترکوں کی تسخیر قسطنطنیہ (۱۴۵۳ء) کے بعد بلقان کا سارا علاقہ سلطنت عثمانیہ میں شامل ہو گیا۔

بازنطینیوں نے کوئی نیا فلسفہ پیش نہیں کیا۔ ان کے بیشتر نظریات الٰہیات پر مبنی تھے۔ وہ قدامت پرست تھے۔ انھوں نے قدیم یونانی فلسفے کو اپنے مسیحی خیالات کے مطابق ڈھالا۔ چند بازنطینی نو افلاطونیوں اور افلاطون اور ارسطو کے مفسرین کے علاوہ انھوں نے فلسفے کو مذہب سے علیحدہ نہیں کیا۔ لیکن انسانی تہذیب پر ان کا بڑا احسان

یہ ہے کہ انھوں نے قدیم فلسفے کو محفوظ رکھا۔ قدیم کتابوں کی نقلیں تیار کیں اور اس طرح یونانی ادب، ریاضی، فلکیات اور طب کو نیست و نابود ہونے سے بچا لیا۔ ارسطو اور افلاطون کی ضخیم شرحیں تصنیف کیں (جن سے عربوں نے بھی استفادہ کیا) علاوہ ازیں انھوں نے نظریۂ تثلیث وضع کیا جس نے مسیحیت کے مرکزی تصور اور یوروپین مذہب و تہذیب کی بنیاد کی حیثیت اختیار کی۔ فلاطینوس (۲۰۵ء۔۲۷۰ء) کی نوافلاطونیت گو PAGAN یعنی غیر عیسائی تھی۔ بازنطینیوں نے اس کی مابعد الطبیعات اور مسیحیت میں مطابقت پیدا کی۔ نوافلاطونیت کی رو سے ساری BEINGS مخلوقات کا تین اشکال FORMS کے گروہوں میں تجزیہ کیا جا سکتا ہے — ذات مطلق، ذہن، روح — اس نظریے کی کثرت پرستی کو علٰحدہ کر کے بازنطینی مفکرین نے مسیحی تثلیث (باپ، بیٹا، روح القدس) سے مطابقت پیدا کی۔ اس کے بعد مسیحی تصوف نوافلاطونیت سے متاثر ہوا۔ ایتھنز PAGAN فلسفے اور علوم کا مرکز تھا۔ بازنطینی حکمراں کٹر عیسائی تھے۔ چنانچہ شہنشاہ جسٹینین اوّل (۵۲۷ء۔ ۵۶۵ء) نے ایتھنز کے مدارس بند کرا دیئے۔ اور ایتھنز کے بجائے قسطنطنیہ تہذیب اور علوم و فنون کا مستقر بنا۔[1]

بازنطینی سلطنت یونان روم کی کلاسیکی تہذیب کی وارث تھی۔ اس کے ساتھ ہی وہ عیسائیت کی بے حد طاقتور اور کٹر پاسبان کی حیثیت سے مشرقی یوروپ اور مغربی ایشیا کے نقشے پر نمودار ہوئی۔ شہنشاہ قسطنطین اور تھیوڈوسس اوّل کے ادوار میں ساری رومن ایمپائر کے مصور اور معمار مذہب کی خدمت میں مصروف ہو گئے۔ جس طرح مشرق میں بدھسٹ آرٹ کی تخلیق کی گئی تھی، بازنطیم میں ایک خالص مسیحی آرٹ وجود میں آیا۔ شہنشاہ تھیوڈوسس کی موت کے بعد ۳۹۵ء میں بازنطیم کلیسائے روم سے علیحدہ ہو چکا تھا۔ رومن ایمپائر بھی دو حصوں میں تقسیم ہو گئی تھی۔ روم کی طرح

[1] انسائیکلوپیڈیا آف فلاسفی ص۳۶۔ مک ملن۔ لندن، نیویارک۔ ۱۹۶۷ء۔

بازنطیم میں بھی مسیحی امیجری کی تصویر کشی عیسیٰ و مریم اولیاء و شہداء کی پچی کاری (موزیک) تصاویر کو فروغ حاصل ہوا۔ جن کے ذریعہ گرجا گھروں کی آرائش کی گئی۔ یہ فریسکو میں بڑے پیمانے پر بنائے جاتے تھے اور درباری اور مذہبی تصاویر اور مناظر اسلوبیاتی تھے۔ پچی کاری قدیم روما میں بھی کی جاتی تھی۔ یہ فن بازنطیم میں اپنے عروج پر پہنچا۔

بازنطینی جمالیات بھی مذہب کے تابع رہی۔ یونانی اور رومن نیچرلزم کے بجائے بازنطینی اسلوب پرستی کے رواج کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ یونانی اور رومن کلاسیکل آرٹ کی ارضیت کے بجائے بازنطیم کا آرٹ مذہبی اور "آسمانی قوانین" کا تابع تھا اور اس کی تصویروں کے کردار (تثلیث کے تینوں افراد، پیغمبر، اولیاء، فرشتے، حضرت مریم وغیرہ) ایک بندھے ٹکے الوہی انداز میں پیش کئے جاتے تھے۔

یہ آرٹ روایت پرست بیانیہ اور علامتی تھا۔ بدھسٹ سمبلزم کی طرح مسیحی علائم کا استعمال اس کی خصوصیت تھی۔ بازنطینی آرٹ سارے یونان، یوروپین روس اور بلقان میں پھیلا۔ مشرق بعید میں کاغذ، ریشم اور سبک رنگ استعمال کئے گئے۔ بازنطیم میں پچی کاری کے علاوہ لکڑی کی سطح پر تیز رنگ رائج تھے۔ بازنطینی آئیکن (ICON) بہت مشہور ہوئے۔ صنوبر کی لکڑی کی سطح پر عیسیٰ مریم اور اولیا کی تصاویر بنائی گئیں۔ جن بزرگان دین سے معجزے منسوب تھے، ان کی پرستش کے لئے ان کے آئیکن ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جائے جاتے تھے اور گرجا کے راہب خانوں اور پادریوں کے مکانوں میں سجا کر ان کے سامنے دعائیں مانگی اور منتیں مانی جاتی تھیں۔ بہت سے آئیکن معجز نما سمجھے گئے اور اس طرح سارے مشرقی یوروپ اور روس میں مقبول خواص و عوام ہوئے۔ بازنطینی شہنشاہیت کے زیر اثر عیسیٰ، مریم اور اولیا کی تصاویر کو شاہانہ لباس اور تاج پہنائے گئے۔ شہنشاہ جسٹینین کا عہد حکومت بازنطینی آرٹ کا دور زریں تھا۔

روس نے دسویں صدی میں دین مسیحی اختیار کیا۔ کیو (یوکرین) کے گرینڈ ڈیوک

ولادی میر اول نے عیسائیت قبول کی اور اپنی رعایا کو بھی بپتسمہ دلایا۔ روس نے کلیسائے بازنطیم یعنی قسطنطنیہ کے اسقف اعظم کی روحانی اطاعت قبول کی تھی۔ اس وجہ سے تہذیبی لحاظ سے بھی "گریک اور تھوڈوکس چرچ" کا حلقہ بگوش ہوا۔ گرجاؤں کی تعمیر اور تزئین کے لئے ولادی میر اول نے قسطنطنیہ سے معمار اور فن کار مدعو کیے کیونکہ نوگراد اور ماسکو میں عالی شان چرچ تعمیر کئے گئے اور ان کو بازنطینی اسٹائیل کی مذہبی تصاویر سے سجایا گیا۔ ۱۲۳۷ء میں منگول سردار باطوخاں نے روس پر حملہ کیا اور ماسکو نذر آتش ہوا۔ ایک سو سال بعد روس نے تاتاریوں سے آزادی حاصل کی اور ماسکو ایک طاقت ور سیاسی مرکز بن گیا لیکن یورپین نشاۃ ثانیہ اور کلیسائے روم سے علیحدہ روس میں بازنطینی مذہبی اور فنی روایات مستحکم رہیں۔ بازنطینی اسٹائیل کی بنیاد پر روس نے اپنی قومی فن تعمیر اور فنی روایات تخلیق کیں۔ کلیسائی روایات اور آئیکن میں تیز رنگوں، جواہرات اور سونے کے پانی کا افراط سے استعمال "روسی اور تھوڈوکس چرچ" کے آرٹ کی خصوصیت تھی۔ روسی کلیساؤں کی چمک دمک اور آرائش مغربی یورپ کی سادگی کے برعکس بہت حد تک مشرقی ہے۔

روس سترہویں صدی تک حد درجہ میڈیول رہا۔ زار پیٹر اعظم نے ملک کو ترقی دینے کے لئے مغربی یورپ سے رشتہ جوڑا۔ ماہرین تعلیم اور سائنسدانوں کے علاوہ معمار اور مصور بھی مغربی یورپ بالخصوص جرمنی سے مدعو کئے۔ اس طرح روسی آرٹ یورپی نشاۃ ثانیہ کی اور اٹھارہویں صدی کی نوکلاسیکیت اور مغربی جمالیات سے متاثر ہوا۔ فرانسیسی طرز تعمیر کی عمارات بنائی گئیں۔ اکتوبر ۱۹۱۷ء کے اشتمالی انقلاب کے بعد سے روس میں آرٹ کا نیا دور شروع ہوتا ہے۔ جمالیاتی نظریات میں بھی انقلاب آیا۔ اس وقت جدید آرٹ تجریدیت، سرریلزم، فیوچرزم، کیوبزم وغیرہ نے یورپ کا فنی منظر نامہ بالکل تہ و بالا کر دیا تھا لیکن مارکسسٹ جمالیات نے ان نئے رجحانات کو

مسترد کیا۔ ۱۹۲۲ء کے ایک منشور کے ذریعے اعلان کیا گیا کہ "سوشلسٹ انقلاب تاریخ انسان کا عظیم ترین واقعہ ہے۔ فنی دستاویزوں کے ذریعہ اس انقلاب کا استحکام دور حاضر کی تصویری نمائندگی، سرخ فوج کے شب و روز، مزدوروں، انقلابی رہنماؤں وغیرہ کی زندگیوں کی حقیقت پسندانہ عکاسی" سے نئے آرٹ کا مطمح نظر قرار پایا۔ بورژوا ابہام سے مختلف یہ سوشلسٹ ریلزم سوویت یونین کے ادب اور مصوری کا اسٹائیل ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ہی بازنطینی آرٹ کے نوادر، کلیساؤں کے فریسکو اور مصور مذہبی صحائف کو اہم قومی ورثہ سمجھا جاتا ہے۔ دوسری جنگ عظیم میں جرمن حملہ آوروں نے جن گرجاؤں کو تباہ کر دیا تھا انھیں دوبارہ تعمیر کر کے ان کے برباد شدہ روسی بازنطینی تصاویر کو از سر نو تخلیق کیا گیا ہے۔ مارکسسٹ جمالیات میں انسان اس کے ترقی پسندانہ عزائم امید پرستی اور حسن کاری کی اجتماعی افادیت پر مقدم تصور کیا گیا ہے۔ اسی وجہ سے سوشلسٹ ریلزم کی مصوری تقریباً فوٹوگرافک ہے۔ امید، عہد نو کے ولولے اور ترقی کو اکثر علامتی اور آئیڈیل انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

ایک بازنطینی تصویر (آئیکن)

۶

مائیکل اینجلو کی دنیا

قدیم مصری آرٹ جس کے شاہکار آج تک محفوظ ہیں، جامد اور اسلوبیاتی تھا۔ یہی اسٹائیل ہمیں مصر قدیم اور اشوریہ کے عظیم الجثہ استادہ اور کرسی نشین مجسموں میں نظر آتا ہے۔ یونانی سنگ تراشی چھٹی صدی ق۔م۔ میں شروع ہوئی۔ اہل یونان نے اشوری اور مصری استادہ مجسموں کو اپنا موڈل بنایا۔ اس لحاظ سے مشرق، مغرب کا اوّلین فنی استاد ہے۔ لیکن بہت جلد یونانی فن کار فطرت کی نقالی کی طرف مائل ہوئے اور اسٹائلائزڈ (اسلوبیاتی) کے بجائے نیچرل مجسمے بنانے لگے۔ بالفاظ دیگر انھوں نے ٹائپ کے بجائے فرد کو اپنا موضوع بنایا۔

چھٹی صدی ق۔م۔ کی یونانی مصوری (جو گلدانوں اور مرتبانوں پر آج تک باقی ہے) میں بھی مصری تصویر کشی کی جھلک نظر آتی ہے۔ مگر سنگتراشی کے مانند جلد ہی یونانی فن کار حقیقت پسند مصوری کرنے لگے۔ اسی زمانے میں دیومالا کے قصوں پر اندھ وشواس کے بجائے اہل یونان فطرت کی اصل ماہیت کی تلاش میں مصروف ہوئے۔ ان کے اسی جذبۂ تجسس و تفتیش نے یونانی فلسفے اور سائنس کا آغاز کیا۔ عیسائیت کے فروغ کے بعد دیوی دیوتاؤں کے تمام قدیم یونانی مجسمے عیسائی بت شکنوں نے

توڑ پھوڑ کر برباد کر دیے۔ موجودہ یونانی مجسمے جو ہمیں مغرب کے عجائب خانوں میں نظر آتے ہیں زیادہ تر دوسرے سیکنڈ ہینڈ (SECOND HAND) نقلیں ہیں جو رومن عہد میں تیار کی گئیں۔

چوتھی صدی ق۔م۔ سے پہلی صدی عیسوی تک کا زمانہ یونانی جمالیات کا دور زریں ہے۔ ان چار صدیوں میں سنگتراشی اور فن تعمیر کے شاہکار تخلیق کیے گئے۔ یہی کلاسیکل ہیلینی عہد جب سکندر اعظم کی وسیع سلطنت ایشیا تک پھیل چکی تھی، یونانی فنون لطیفہ کا درخشاں زمانہ ہے۔ ہیلینی مجسمہ سازی کے ذریعہ انسانی جذبات و تاثرات، غم و غصے اور مسرت و تکلیف کی حیرت انگیز نمائندگی کے ساتھ ساتھ حرکت کے تاثر کو مرمریں فن پاروں میں منتقل کیا گیا۔ مصوری میں بھی ڈرامائی عناصر پیدا ہوئے۔ اطالوی شہر "پومپی آئی" کی دیواری تصاویر زیادہ تر یونانی مصوروں نے بنائی تھیں لہ رومن ایمپائر مفتوح ہیلینی ریاستوں کی بنیاد پر قائم ہوئی۔ رومنوں نے سول انجینیرنگ میں کمال حاصل کیا اور یونانی فن تعمیر کے متعدد اصول اپنی تعمیرات میں شامل کیے۔ مشاہیر کے مرمریں پورٹریٹ رومن فن سنگتراشی کی خصوصیت تھی۔ یہ پورٹریٹ اصل کے مطابق تھے اور ان میں اپنے موڈلز کی حیرت انگیز مشابہت موجود تھی۔ رومنوں نے اپنے سرکاری جلوسوں کے نظارے سنگتراشی میں پیش کیے۔ ان کا اثر شمالی ہندوستان تک پہنچا جہاں گندھارا میں مہاتما بدھ کی یاتراؤں اور جلوسوں کے باریلیف (BAS RELIEF) یعنی سطح دیوار پر ابھری ہوئی سنگی تصاویر تخلیق کی گئیں۔ مہاتما بدھ کی مورتیوں میں سنٹرل ایشیا کی باختری ہیلینی سنگتراشی کا اسٹائیل بہت نمایاں ہے۔ اس وسط ایشیائی آرٹ کا تذکرہ پچھلے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔

لہ گومبرخ۔ دی اسٹوری آف آرٹ۔ فیڈن پریس۔ لندن۔

دین موسوی میں مجسمہ سازی کی سخت ممانعت کی گئی تھی مگر ہیلینی رومن ہمہ گیر تہذیب کے زیر اثر چند یہودی معبدوں میں بھی حضرت موسیٰ کی دیواری تصاویر بنائی گئیں۔ اس قسم کا ایک فریسکو عراق کی ایک رومن فوجی چھاؤنی کی کھدائی کے دوران تیسری صدی عیسوی کے ایک یہودی عبادت خانے کے کھنڈر میں دریافت کیا گیا ہے۔

عیسائیوں نے بھی یونانی آرٹ کے زیر اثر ہی تصویر کشی کی۔ ۳۱۱ء میں شہنشاہ قسطنطین (دیکھئے باب "بازنطیم") نے کلیسا کو ایک نہایت با اقتدار ادارے کی صورت میں قائم کیا۔ اب مسیحی عبادت خانوں کی آرائش کا سوال پیدا ہوا۔ روم کے پوپ گریگری اعظم (چھٹی صدی عیسوی) نے کہا کہ گو دین عیسوی میں مجسمہ سازی اور تصویر کشی کی ممانعت کی گئی ہے مگر مذہبی حکایات اور مذہبی تعلیمات تصاویر کے ذریعہ ہی ان پڑھ عوام کے ذہن نشین کی جا سکتی ہیں۔ آرٹ میں یونانی حقیقت پسندی ۵۰۰ ق۔م۔ کے لگ بھگ شروع ہوئی تھی۔ ایک ہزار سال بعد چھٹی صدی عیسوی میں بازنطینی اسلوبیاتی آرٹ کو فروغ حاصل ہوا۔ عیسیٰ و مریمؑ اور اولیا کی اسلوبیاتی بازنطینی تصاویر کا مفصل تذکرہ پچھلے ابواب میں کیا جا چکا ہے۔

عہد وسطیٰ کے یوروپ کے کلیساؤں اور خانقاہوں میں مذہبی اسلوبیاتی آرٹ اور مصور صحائف تخلیق کیے جانے لگے۔ لیکن اس بازنطینی اور یوروپین مذہبی آرٹ میں کلاسیکل مذہبی آرٹ کے نقوش بھی شامل تھے۔

چودھویں صدی عیسوی یوروپین جمالیات کا ایک تاریخ ساز موڑ ہے۔ ۱۳۰۵ء میں اطالوی مصور GIOTTO نے شہر پیڈوا کے ایک چرچ میں ایک تصویر بعنوان "امید" اس انداز سے بنائی کہ اس میں ایک ہزار سال بعد پہلی مرتبہ عورت کا فیگر سپاٹ کے بجائے مجسمے کی طرح گولائی لیے ہوئے معلوم ہوتا تھا کیوں کہ GIOTTO نے سپاٹ سطح پر گہرائی کا التوژن تخلیق کرنے کا فن دوبارہ دریافت کر لیا تھا۔ بازنطینی آرٹ کے منجمد اور

اکڑے ہوئے اسٹائیل سے مختلف اس تصویر میں لوچ اور گداز موجود تھا۔ اسے یورپی نشاۃ ثانیہ کی اوّلین داغ بیل کہا جا سکتا ہے۔

پندرہویں صدی میں اطالیہ، ہالینڈ اور دوسرے یورپی ممالک میں حقیقت پسندانہ تصاویر بنائی جانے لگیں۔ حقیقت پرستی، تناظر اور روشنی اور تاریکی کی اس انقلاب آفریں دریافت نے عہدِ وسطیٰ کا خاتمہ کیا۔ خالص عیسائی روایات کے بجائے کلاسیکل اساطیر اور یونانی اور رومن موضوعات کی تصویر کشی کا دور شروع ہوا۔ اوائل سولہویں صدی لیونارڈو دا ونچی (۱۴۵۲ء - ۱۵۱۹ء)، مائیکل اینجلو (۱۴۷۵ء - ۱۵۶۴ء)، ٹیشین (۱۴۷۷ء -

مریم اور عیسیٰ ([illegible]) مائیکل اینجلو کی بنائی ہوئی تصویر

۱۵۷۶ء) اور رفائیل (۱۴۸۳ء - ۱۵۲۰ء) کا عظیم دور ہے جو نشاۃ ثانیہ کہلاتا ہے۔ اس میں انسانی جسم کے آئیڈیل حسن کے کلاسیکل ورثے کی بازیافت ہوئی۔

سترہویں صدی کے فرنچ آرٹسٹ کلاڈ لورین نے مناظرِ فطرت کی حقیقت پسندانہ تصویر کشی شروع کی۔ سارے یورپ بالخصوص ہالینڈ نے عظیم پورٹریٹ پینٹر پیدا کئے۔ ریو بنز، ریمبراں، ہولبین، وان ڈائیک، فرانز ہالز اس دور کے زندۂ جاوید اساتذہ ہیں۔

اواخر سترہویں اور اوائل اٹھارہویں صدی کیتھولک یورپ میں پُرتکلف اور مبالغہ آمیز آرائش (جو BAROQUE کہلایا) کے فنِ تعمیر کا زمانہ ہے۔ اس کے برعکس پروٹسٹنٹ ممالک کی تعمیرات میں سادگی نمایاں تھی۔ یہ دونوں رجحانات کیتھولک اور پروٹسٹنٹ کلیساؤں کے اختلاف کی نمایندگی کرتے تھے۔ کیتھولک چرچ میں تصاویر، مجسموں اور آرائش کی فراوانی تھی۔ پروٹسٹنٹ اصلاحِ دین نے سادگی پر زور دیا تھا۔ اٹھارہویں صدی انگلستان میں عقلیت پرستی اور نوکلاسیکی فنِ تعمیر کا رواج ہوا۔ یہ رجحان بھی یونانی کلاسیکل روایات سادگی، تناسب اور توازن کا آئینہ دار تھا۔ اسی دور میں ہوگارتھ، رینالڈز، طامس گینز برو جیسے انگریز مصوروں نے شہرت حاصل کی۔

دوسرا انقلاب آفریں موڑ وہ ہے جب فرانسیسی مصوروں نے اسٹوڈیو کے بجائے کھلی فضا کی روشنی میں تصویر کشی شروع کی۔ اس نئے رجحان نے روشنی اور سائے کے تمام مروجہ اکیڈیمک نظریے تہ و بالا کر دیئے۔ باہر کی تیز روشنی میں انسانی پیکر، چہرے، رنگ اور اشیاء بالکل مختلف نظر آنے لگے۔ روشنی اور حرکت کی عکاسی فرنچ مصور مانے (۱۸۳۲ء - ۱۸۸۳ء) کی عظیم دریافت تھی۔

چنانچہ انسان، اشیاء اور مناظر کی حقیقت پرست تصویر کشی کے بجائے ان کا تاثر امپریشن ازم کا نیا نظریہ بنا۔ یہ نئے مصور مانے، مونے، رینوار امپریشنسٹ

کہلائے اور امپریشنسٹ تحریک نے پیرس کو آرٹ کا عالمی مرکز بنا دیا۔

جمالیات کا تصور جدید آرٹ میں بالکل مختلف ہو چکا ہے۔ ایکسپریشنسٹ آرٹ میں اندرونی جذبات کا اظہار کیا گیا۔ وین گوف (۱۸۵۳ء – ۱۸۹۰ء) نے انسان کی اندرونی کیفیات کی عکاسی بعینہٖ اسی اصل شکل میں کی۔ چنانچہ اس نے صورتوں اور چیزوں کو توڑ مروڑ کر پیش کیا۔ اپنے گرد و پیش اور دوسرے انسانوں کے متعلق ہمارا جو رویہ ہوتا ہے، اس کی وجہ سے چیزیں اور انسان جس شکل میں ہمیں نظر آتے ہیں، اس کا ہو بہو اظہار ایکسپریشنزم یا اظہاریت کی بنیاد ہے۔ یہ تصور جمال سے بالکل مختلف زاویۂ نگاہ ہے۔ ایکسپریشنسٹ مصور حیاتِ انسانی کی تمامتر بدصورتی، ناخوشگوار حقائق، ظلم، رنج و محن، تکالیف، غربت و تشدد کے عکاس تھے۔ ان کا سوال تھا موجودہ دور میں حسن اور تناسب کہاں ہے؟ جسے روایتی کلاسیکل حُسن کے پرستار آئیڈیلائز کر رہے ہیں؟

انگلستان میں "قبل از رفائیل" (PRE-RAPHAELITE) تحریک شروع ہوئی۔ اطالوی نشاۃ ثانیہ کے عظیم مصور رفائیل (۱۴۸۳ء – ۱۵۲۰ء) نے مناظر فطرت اور انسانی حُسن کو مثالی روپ میں پیش کیا تھا۔ روزیٹی (۱۸۲۸ء – ۱۸۸۲ء) اور اس کے ساتھیوں نے رفائیل کے دور سے پیچھے جا کر عہدِ وسطیٰ کی رومینٹک اسپرٹ کی بازیافت کی اور فینٹسی تصاویر بنانی شروع کیں۔

تجریدی آرٹ میں موضوع مفقود تھا۔ یہ رجحان بیسویں صدی میں شروع ہوا۔ کینڈنسکی (۱۸۶۶ء – ۱۹۴۴ء) جو روس میں پیدا ہوا، جرمنی اور فرانس میں رہا، تجریدی آرٹ کے قائدین میں شامل تھا۔

کینوس یا کاغذ کی سطح پر ہیئت (FORM) کی موزوں تقسیم کیوبزم کہلائی۔ اس اسٹائیل کو مصوری کا فن تعمیر بھی کہا جاتا ہے۔ کیوبزم کا ایک بانی پکاسو ۱۸۸۱ء میں

پیدا ہوا۔ اس نے (EXPRESSIONIST) یعنی اظہاریت پسند تصاویر بھی بنائیں۔ اس کا نظریہ تھا کہ کسی ایک صورت یا شے کے تصور سے محض اس شے کا دھیان نہیں آتا بلکہ اور بہت سی چیزیں یا اسی چیز کے مختلف پہلو، یا ان کی اشکال جس طرح ذہن میں موجود ہیں، وہ سب یاد آتی ہیں۔ اگر ان سب لوازم یا عناصر کی ملی جلی تصویر بنائی جائے تو وہی اس ایک صورت یا شے کی اصل تصویر ہوگی۔ پکاسو دورِ حاضر کا مشہور ترین مصور تھا۔ اسے موڈرن آرٹ کا باوا آدم سمجھا جاتا ہے۔ اس نے مختلف ادوار میں مختلف اسلوب پیش کئے اور دورِ حاضر کا ترجمان کہلایا۔

سرریلزم کی اصطلاح ۱۹۲۴ء میں وضع ہوئی۔ سرریلسٹ مصور فرائیڈ کی نفسیات سے متاثر تھے اور انھوں نے لاشعور اور خوابوں کی تصویر کشی کی سعی کی۔

جدید آرٹ قبائلی افریقی آرٹ سے بھی متاثر ہوا اور اس وقت ساری دنیا کے مصوروں کا واضح رجحان ہے۔ سارا موڈرن آرٹ تجریدی نہیں ہے بلکہ تجریدی آرٹ کو موڈرن آرٹ کہا جا سکتا ہے۔ جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا، موڈرن آرٹ کا آغاز پچھلی صدی میں امپریشنسٹ مصوروں نے کیا اور اس وقت سے اب تک نئی نئی راہیں کھلتی جا رہی ہیں جن میں POP ART بھی شامل ہے۔

---

(۷)

جمالیات کا مفہوم

ایستھیٹکس کو جرمن نقاد بام گارٹن (۱۷۱۴ء - ۱۷۶۲ء) نے یونانی لفظ ایستھیسس سے وضع کیا جس کا مفہوم ادراک حسی (SENSORY CONCNITION) ہے۔ چنانچہ ایستھیٹکس کو اس نے ادراک حسی کے علم کے معنی میں استعمال کیا ہے اور اس کے دائرۂ عمل کو حُسن تک محدود رکھا۔ لیکن وقت کے ساتھ اس میں تبدیلی آتی چلی گئی۔

جرمن فلسفی کانٹ (۱۷۲۴ء - ۱۸۰۴ء) نے اپنی ایک تصنیف میں جمالیات کو حسی تجربے پر محمول کیا اور اپنی دوسری تصنیف میں جمالیاتی محاکے کا تصور پیش کیا جس کا معروض حُسن ہے۔

ہیگل (۱۷۷۰ء - ۱۸۳۱ء) نے جمالیات کو فلسفۂ فن سے تعبیر کیا جس کے تحت حُسن کا مکمل طور پر احاطہ کیا جا سکتا ہے۔

بوزانکے (۱۸۳۹ء - ۱۹۲۳ء) کے خیال میں جمالیات فلسفہ کی ایک شاخ ہے اور اطالوی فلسفی کروچے (۱۸۶۶ء - ۱۹۵۲ء) جمالیات کو فی الحقیقت مکمل فلسفہ کہتا ہے اور فن سے متعلق پہلو پر زور دیتا ہے۔

موزروے سی۔ بیرڈزلے کے یہاں جمالیات چونکہ علم کے ایک مخصوص شعبے کی حیثیت

سے ایسے اصول وضوابط پر مشتمل ہے جو تنقیدی آرا کی توضیح کے لئے ضروری نہیں۔ اس لئے جمالیات کو فلسفۂ تنقید کہا جا سکتا ہے۔ اس کا تعلق وسیع معنوں میں تنقید کی ماہیت اور اس کی اصل سے ہے۔

جارج سنتیانا (۱۸۶۳ء - ۱۹۵۲ء) نے جمالیات کو اقدار کا ادراک بتایا ہے۔ اور حسن کی قدر کو اہمیت دی ہے۔

ہیلٹ کوہن کے یہاں جمالیات فنون اور ان سے وابستہ انسانی عمل و تجربے کا باضابطہ مطالعہ ہے جس کا مقصد فن اور فطرت میں ظاہر ہونے والے حسن اور اس کی مختلف شکلوں کی وضاحت ہے۔

جیروم اسٹون نٹز نے زور دیا ہے کہ جمالیات یا فلسفۂ فن فلسفے کی ایک شاخ ہے اس لئے جو کچھ فلسفے کے بارے میں کہا جاتا ہے وہ جمالیات پر بھی صادق آتا ہے۔

جمالیات کا کام ہمارے ان عقائد کا تنقیدی جائزہ لینا ہے جو فلسفۂ فن کی ماہیت سے متعلق ہیں مثلاً فن کار کو غیر فن کار سے کیا چیز ممیز کرتی ہے؟ فن کی قدر شناسی کس قسم کا تجربہ ہے؟ اور یہ کیوں قابل قدر ہے؟ کیا ہم فن سے متعلق اس باہمی تنازع کو طے کر سکتے ہیں جب ایک شخص کہتا ہے کہ جاز پُر تخییل اور پُرجوش موسیقی ہے۔ دوسرا اسے وحشت خیز اور محض شور وغل کہتا ہے۔ یا جب ہمارے اور دوست کے درمیان کسی فن کار کے محاسن پر اتفاق رائے نہیں ہوتا۔

نقاد کا کام کیا ہے؟ کیا فن کا احتساب ہمیشہ حق بجانب ہوتا ہے؟ اگر ایسا ہے تو کن حالات میں ہوتا ہے؟ انسانی تجربے میں فن کی کیا اہمیت ہے؟

حسن فطرت کو جمالیات کے دائرۂ عمل سے کیا خارج سمجھنا چاہیے؟ فنون لطیفہ کے حسن کی علامات اشیائے فطرت میں بھی پائی جاتی ہیں۔ شلاً پھول کا رنگ، قمر کا نور، بجلی کی چمک، قطرۂ شبنم کی دمک، کوئل کی کوک بلبل کی نغمہ سنجی، دریا کی روانی اور

پہاڑ کی بلندی وغیرہ حسنِ فطرت کے ایسے اوصاف ہیں جو ادراکِ حسی کے ذریعے ہمارے نفس شعور کو متاثر کرتے ہیں۔ جس میں حواس کے علاوہ تخیلہ بھی ضروری ہے، یہی سبب ہے کہ لونجائنس (۲۱۳-۲۷۳ء)، برگساں، کانٹ، کیرٹ اور دیگر ہم خیال مغربی مفکرین نے مناظرِ فطرت کے مشاہدے میں بھی جمالیاتی تجربے کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔

اس کے برخلاف ہیگل، کروچے، بوزانکے اور ان کے ہم نوا ثابت کرتے ہیں کہ اشیائے فطرت میں شعور کا فقدان ہے اور بغیر شعور کے "حسن" کا تصور مکمل نہیں۔ فطرت میں حسیاتی کشش ہے۔ جذبے میں تخیل کو متحرک کرنے کی صلاحیت ہے اور تخلیقی قوت (CREATE) کا عنصر بھی موجود ہے لیکن بازآفرینی (RECREATE) کی استعداد نہیں تشکیل و تعمیر کی قوت ہے لیکن قدرتِ اظہار نہیں حالانکہ حسن اظہار ہی کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں فطرت کے مختلف روپ مثلاً نرم و نازک، پُرشکوہ، جلیل، کریہہ المنظر اور ہیبت ناک ہو سکتے ہیں۔ اگر فطرت کے مشاہدہ کو جمالیاتی تجربے سے تعبیر کیا جائے تو کراہت آمیز اور بھیانک مناظر کے مشاہدے کو جمالیاتی تجربہ ماننے میں تامل ہوتا ہے کیوں کہ ان سے کسی قسم کی جمالیاتی حس بیدار نہیں ہوتی۔ لیکن فطرت کا اظہار جب فن کے وسیلے سے کیا جاتا ہے تو کریہہ المنظر اور بھیانک سین بھی دلکش اور حسین معلوم ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ایک ماہرِ فن موسیقار خوفناک سمندری طوفان کے تاثر کو ساز کے سُروں میں ڈھالتا ہے یا ایک مصور آتش فشاں پہاڑ کی قہرناکی کو کینوس پر پیش کرتا ہے تو فطرت کے ان بھیانک مظاہر کی حیثیت تبدیل ہو جاتی ہے۔ جمالیاتی تجربے میں ادراکِ حسی اور ذہنی عمل کے مابین قوتِ متخیلہ کا تعاون شامل ہوتا ہے۔ فطرت کے مشاہدے اور اس پر غور و خوض کرنے سے فن وجود میں آتا ہے اور فنی حسن کے تاثر و فکر سے جمالیات جنم لیتی ہے۔

فنی تخلیقات کی تنقید میں مستعمل الفاظ مثلاً وحدت، اسلوب، مقصد، اختلاط اور جمالیاتی معروض کی صراحت کے ساتھ ساتھ توضیحی تنقید کے معروضات جیسے معنی، صداقت اور تعینِ اقدار جمالیات کے فلسفۂ تنقید میں شامل نہیں۔

جمالیات علاحدہ شعبۂ علم کی حیثیت سے

تو گویا فطرت اور آرٹ کے حسن پر نظریاتی اور باضابطہ تحقیق کو جمالیات کہتے ہیں۔ جمالیات سے متعلق کچھ ایسے سوالات بھی ہیں جن کا تعلق فلسفے سے نہیں بلکہ سائنس سے ہے پھر بھی اس کو سائنس نہیں کہا جا سکتا۔ مثلاً ایلیسو دواس اور کرگر کے نزدیک محقق جمالیات کے لئے ضروری ہے کہ وہ مختلف علوم و فنون سے واقف ہو۔ اسے عالم نفسیات و عمرانیات اور نقادِ فن ہونا چاہیے۔ تاکہ وہ فن کار کی فطری صلاحیت، اپج، حسن کے معروضات کی ہیئت اور ناظر پر ان تاثرات کا اچھی طرح تجزیہ کر سکے اور شاعری کے اعلیٰ ترین فن سے بھی واقف ہو جسے ارسطو نے ماسٹر آرٹ کہا ہے۔

کچھ ناقدین کے نزدیک شعریات، فنِ بلاغت، نفسیات، فلسفۂ فن اور فنی تنقید سے علیحدہ جمالیات کی کوئی حیثیت نہیں۔ علاوہ ازیں ہر فنی تخلیق منفرد ہے اور اس کا تجربہ بالکل جداگانہ ہے۔ لہٰذا فن کے تجربے کا عام تجزیہ نہیں کیا جا سکتا۔

چند مغربی مفکرین کا کہنا ہے کہ جمالیات کا کوئی مرکزی مطمعِ نظر نہیں مثلاً اخلاقیات کے بنیادی مسائل واضح ہیں اور بالعموم کون سے موضوعات اہم ہیں اور کیوں؟ ان کے حل کرنے کے ممکن ذرائع کیا ہیں اور ان کو کام میں لانے سے کیا نتائج برآمد ہوتے ہیں؟ لیکن جمالیات میں کوئی اتفاقِ رائے نہیں کہ اصل مسائل کیا ہیں اور ان کا باہمی تعلق کیا ہے؟ ان کے حل کی کیا صورتیں ہو سکتی ہیں؟ فائدے اور نقصانات کیا ہیں؟

مسائل و نظریات کی کوئی مقررہ بنیاد نہ ہونے کے سبب نقاد بے جھجک جو دل میں آیا لکھتے رہتے ہیں اور ضابطہ سے کام نہیں لیتے۔

آئندہ صفحات میں ہم یہ جاننے کی کوشش کریں گے کہ جمالیات کیسے دوسرے علوم سے مختلف ہے اور اس بنیاد پر ایک علیحدہ شعبۂ علم وجود میں لایا جا سکتا ہے یا نہیں ؟

شعریات و جمالیات

شاعری الفاظ و معانی کے وسیلے سے حُسن کے اظہار کا نام ہے۔ بنیادی طور پر حسن کے دو پہلو ہیں یعنی تاثراتی اور ہیئتی۔

تاثراتی پہلو کا تعلق شعورِ حُسن، تجربے یا لطف اندوزی سے ہے اور ہیئت کا تعلق مواد کے وصف سے ہے۔ شعریات میں حسن کے تجربے اور ابلاغ سے وابستہ بنیادی موضوعات کا اصولی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ شعریات کا نظریاتی حصہ جو حسن شعر کے بنیادی مسائل سے تعلق رکھتا ہے، جمالیات سے بہت قریب ہے۔ دوسرا پہلو یعنی اسلوبیات اس کے دائرہ میں نہیں آتا۔ جمالیات میں سارے فنون لطیفہ کے حسن کا تجزیہ شامل ہے۔ لہذا اس میں الفاظ و معانی کے علاوہ آواز، رنگ، خطوط، نقش و نگار اور سنگ و خشت کے ذریعے ظاہر ہونے والا حسن بھی آ جاتا ہے۔

انیسویں صدی سے شعریات اور دوسرے فنون لطیفہ کے باہمی اثرات میں اضافہ ہو رہا ہے اس وجہ سے تمام فنون کے بنیادی علم یعنی جمالیات کی اہمیت بڑھتی جا رہی ہے۔

مابعد الطبیعیات اور جمالیات

مابعد الطبیعیات وہ فلسفہ ہے جو کائنات کے بنیادی عناصر اور اس کے

مظاہرے کے باہمی تعلقات کا تجزیہ کرتا ہے۔ اس کا ارتقاء روحانیت اور مادیت کے باہمی امتزاج اور تصادم سے ہوا ہے۔

روحانی قوتوں اور ان کے میلانات پر غور و فکر کرنا مابعد الطبیعیات کا خاص موضوع ہے۔ حسن کی بھی ایک روحانی حیثیت تسلیم کی گئی ہے۔ افلاطون، فلاطینوس، کانٹ، ہیگل، کروچے اور برناٹکے نے روحانی اور نفسیاتی طور پر حسن کی تشریح کی ہے چنانچہ حسن کی وضاحت میں مابعد الطبیعیات سے بہت مدد ملی ہے پھر بھی مابعد الطبیعیات اور جمالیات کا موضوع بحث ایک نہیں ہے۔

جمالیاتی مباحث میں مابعد الطبیعیات کے چند اصولوں سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر حسن کی ماہیت اور اس کے تجزیے کی نظریاتی بحث میں مابعد الطبیعیات کے ضابطوں سے کام لینا پڑتا ہے اور طریق کار میں عقل و ادراک حسی کا توازن پایا جاتا ہے۔

فن تنقید اور جمالیات

تنقید مجرد تصور نہیں۔ اس کی فن کے جمالیاتی پہلوؤں سے وابستگی ضروری ہے۔ نقاد کا دائرۂ کار فنی تخلیقات تک ہی محدود ہوتا ہے۔ فلسفی یا ماہر جمالیات کے ہاں نسبتاً زیادہ عمومیت پائی جاتی ہے۔ اس کا تعلق فنون کے ان اصول و ضوابط سے ہوتا ہے جو فن کے تصور، قدرشناسی، حسن و قبح، ترسیل، ہیئت اور ترتیب اجزا پر مبنی ہوتے ہیں۔ یہ مطالعہ تعقلی عمل ہے جس کا مقصد نقاد کے عام مفروضات اور اس کے زبان و بیان کو سمجھنا ہے۔

دوسری جانب تنقید کے لئے جمالیات کا علم ضروری ہے۔ نقاد اور ماہر جمالیات کے درمیان اہم فرق دائرۂ عمل دلچسپی اور شدتِ احساس کا ہے۔ اس کے

علاوہ ایک فرق یہ بھی ہے کہ نقاد کی زبان ماہر جمالیات کی زبان سے بالکل مختلف ہوتی ہے۔ اس لئے جمالیات کو فنِ تنقید کا مترادف نہیں کہا جا سکتا۔ دونوں الگ الگ شعبے ہیں۔

ان مباحث کی روشنی میں اس نتیجے پر پہنچا جا سکتا ہے کہ جمالیات ایک علاحدہ ڈسپلن ہے اور اسی نقطۂ نظر سے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

بنیادی مسائل

جمالیات کا موضوعِ بحث وہ تصورات و مسائل ہیں جو جمالیاتی معروضات کے بارے میں غور و فکر سے پیدا اور جمالیاتی تجربے سے حاصل ہوتے ہیں۔ چند مسائل کا تعلق فلسفۂ فن سے ہے۔ ان تمام مباحث کا احاطہ مندرجہ ذیل عنوانات کے تحت کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

۱۔ جمالیاتی و غیر جمالیاتی رویہ

(الف) جمالیاتی رویے کے معیار

(۱) داخلی و خارجی روابط (INTERNAL AND EXTERNAL RELATIONS)

(۲) منظری معروض (THE PHENOMENAL OBJECT)

(۳) حسی جہت (SENSE OF MODALITY)

(ب) جمالیاتی رویے کا منفرد حیثیت سے انکار

۲۔ جمالیاتی قدر

(الف) موضوعیت

(ب) معروضیت

۳۔ فلسفۂ فن

(الف) فن کی تعریف

(ب) فنون لطیفہ کی تقسیم

(ج) محمولات و وسائلِ اظہار (CONCEPTS AND MEDIA)

(۱) موضوع

(۲) استحضار یعنی دوبارہ پیش کرنا (REPRESENTATION)

(۳) معنی

(د) نظریاتِ فن

(۱) ہیئتی نظریہ (FORMALIST THEORY)

(۲) فن بحیثیت اظہار

(۳) فن بحیثیت علامت

(ہ) فن اور صداقت

(۱) صریحی اور مضمر مفروضات (STATED AND IMPLIED PROPOSITION)

(۲) فطرت انسانی کی صداقت

(س) فن اور اخلاقیات (ART AND MORALITY)

(ص) فنی تخلیقات کے پہلو

(۱) حسی اقدار (SENSUOUS VALUES)

(۲) ہیئتی اقدار (FORMALIST VALUES)

(۳) اقدارِ حیات (LYFE VALUES)

(ط) نظریہ سیاقیت اور عدم سیاقیت (CONTEXTUALISM VERSUS ISLOLATION)

جمالیاتی اور غیر جمالیاتی رویّہ

کسی شے کے مطالعہ و مشاہدہ میں جمالیاتی رویّہ کے برعکس اگر اس میں کسی منفعت یا افادیت کے مقصد کو مدِ نظر رکھا جائے تو وہ غیر جمالیاتی رویہ کہلائے گا۔

جمالیاتی مشاہدہ محض "مشاہدہ برائے مشاہدہ" ہونا چاہئے۔ کوئی شخص کسی منظر کا جمالیاتی مشاہدہ کرنا چاہتا ہے تو وہ اس منظر سے لطف اندوز ہوتا ہے اس کے سوا کچھ نہیں۔ اسی وجہ سے جمالیاتی رویّہ دوسرے رویّوں سے مختلف ہے۔

جمالیاتی اور وقوفی COGNITIVE ATTITUDE رویّوں میں نمایاں فرق ہے۔ مثال کے طور پر جو لوگ فنِ تعمیر کی تاریخ سے واقف ہیں کسی عمارت یا آثار قدیمہ کو دیکھ کر اس کی تعمیر کا تاریخی تعین بہ آسانی کر سکتے ہیں۔ اس کا تعلق تجربے یا مشاہدہ کی لطف اندوزی سے نہیں ہو سکتا۔

فن کے پیشہ ورانہ اور تکنیکی پہلوؤں سے دلچسپی عملی طور پر وقوفی مشاہدہ کا رخ اختیار کر لیتی ہے۔

جمالیاتی رویّہ بے تعلقی پر مبنی ہوتا ہے۔ کوئی شخص ایک ڈرامہ دیکھ کر ہیرو ہیروئن اور دیگر کرداروں کو اپنی ذات یا اپنے متعلقین پر قیاس کرنے لگے تو اس کا رویّہ غیر جمالیاتی ہوگا۔ جمالیاتی رویّے میں ہم جمالیاتی معروض اور اس کے منظر سے متاثر ہوتے ہیں۔ لیکن بے تعلقی کا یہ اصول اکثر غلط فہمی پیدا کر سکتا ہے۔ ڈرامے کو بغور دیکھنے کے بجائے تماشائی کو ڈرامے کے کرداروں اور ان کے مسائل میں اپنی ذات کو نہیں الجھانا چاہئے۔ مثال کے طور پر کسی نیوز ریل یا پکچر میں ہم ایک بحری جہاز کی تباہی کا منظر دیکھتے ہیں۔ اس صورت میں اگر ہم اپنی ذات کو اس حادثے میں الجھا دیتے ہیں تو پھر یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ ان حالات میں ہم اپنی جان کس

طرح بچاتے اور دوسروں کی کیسے مدد کرتے۔ دوسری صورت میں ہم سمجھتے ہیں کہ جو کچھ ہونا تھا ہو گیا۔ اس معاملے میں اب ہم کچھ نہیں کر سکتے۔ یہ تصور آتے ہی خود بخود اس حادثے سے بے تعلقی کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے۔ حالانکہ ہم متاثر افراد کو اپنی طرح سمجھ سکتے ہیں لیکن ذاتی طور پر اس حادثہ سے ملوث نہیں ہوتے۔

جمالیاتی رویّے کے معیار

جمالیاتی رویّے کے معیار بے تعلقی اور غیر جانبداری ہیں۔ نقاد یا مبصر کے لئے غیر جانب دار ہونا ضروری ہے۔ تنقیدی، اخلاقی یا قانونی معاملات میں تو غیر جانب داری برتی جا سکتی ہے لیکن جب کسی تصویر کا جمالیاتی مشاہدہ کیا جائے یا کسی نغمے کو سن کر جمالیاتی طور پر متکیف ہوں تو غیر جانبداری کا کیا مفہوم ہے؟ ہمارے خیال میں ناظر کے لئے لازمی ہے کہ وہ جمالیاتی مشاہدے سے اپنے ذاتی تعصبات کو دور رکھے ورنہ صحیح معنوں میں کسی جمالیاتی معروض سے لطف اندوز نہیں ہو سکے گا اور اس کا یہ رویہ غیر جمالیاتی ہوگا۔

داخلی اور خارجی روابط

کسی فنی تخلیق یا فطرت کے جمالیاتی مشاہدہ میں ہماری توجہ اس کی اپنی خصوصیات پر مرکوز ہوتی ہیں۔ اس کا ہمارے فن کار کے ساتھ کیا تعلق ہے؟ یا وہ کس ثقافت کی دین ہے؟ یہ سوالات فن پارہ کے خارجی روابط سے تعلق رکھتے ہیں۔ جمالیاتی مشاہدہ میں ہم تخلیق کے خارجی روابط پر توجہ نہیں دیتے بلکہ فن پارے پیچیدہ ہونے کی بنا پر مکمل توجہ چاہتے ہیں اور ہمہ تن متوجہ (CONCENTRATION) ہونے کی صورت میں ہی جمالیاتی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ کامل لطف اندوزی کے لئے ایک فن پارہ کے

داخلی روابط یعنی اس کی اپنی خصوصیات ہماری توجہ کا مرکز ہونا چاہئے۔ ایک انسان جو برہنہ تصاویر دیکھنے کا عادی نہیں ہے وہ مصوری میں کسی یونانی دیوی کی عریاں تصویر کو دیکھنے سے گریز کرے گا۔ وہ اس کا جمالیاتی مشاہدہ نہیں کر سکتا کیونکہ اس کے ذاتی جذبات یا رویہ تصویر کے فنی اوصاف تک پہنچنے میں حائل ہے۔ بعض اوقات خارجی روابط کی آگہی سے بے نیازی کو جمالیاتی فاصلہ اور PSYCHIC DISTANCE سے تعبیر کیا جاتا ہے

مظہری معروض

جمالیاتی توجہ مادی کے بجائے ہمیشہ مظہری معروض کی طرف مبذول ہوتی ہے اس کی وضاحت یوں ہو سکتی ہے کہ مادی معروض (مثلاً پردے پر پینٹ) کے بغیر کسی مظہری معروض (جیسے تصویر) کا ادراک ممکن نہیں ہے لیکن ہماری توجہ معروض کے مدرکہ اوصاف (PERCEIVED CHARACTERISTIC) پر ہی مرکوز ہونا چاہئے نہ کہ اس کے مادی اوصاف پر جو مظہری معروض کو وجود میں لاتے ہیں۔

کسی تصویر کا جمالیاتی مشاہدہ کرتے وقت تصویر کے رنگوں کے میل یا کمپوزیشن پر توجہ ہونی چاہئے نہ کہ اس بات پر کہ مخصوص رنگ بنانے میں کن رنگوں کو ملایا گیا ہے یا ان رنگوں کے کیمیائی اجزا کیا ہیں؟ کیونکہ ان کا تعلق مظہری معروض کی مادی بنیاد سے ہے۔ پھر وہ چیز جو دیکھی یا سنی نہیں جا سکتی اس کا تعلق جمالیاتی ادراک سے نہیں ہے۔ مصور اپنی پینٹنگ بڑی کاوش سے بناتا ہے۔ اس جانفشانی کے لئے مصور کی تعریف تو کی جا سکتی ہے لیکن تصویر کی قدر شناسی میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ عمومی طور پر پینٹنگ ہمیں خوشنما معلوم ہوتی ہے اور اس کا تعلق جمالیات سے اس لئے ہے کہ وہ ہماری حسی ادراک کا جز ہوتی ہے لیکن اب بھی واضح نہیں کہ کون سی باتوں کو مظہری معروض میں شامل اور کن کو خارج سمجھا جائے۔ رنگوں کا تال میل یا شکلوں کی موزونیت تصویر کے حسی مظاہر

میں شامل اور ہماری توجہ یعنی AESTHETIC APPEAL کا مرکز ہوگی۔ لیکن جب ہم پینٹنگ کی غالب کیفیت کے سبب محظوظ ہوتے ہیں یا نغمے کی رقت انگیزی سے متاثر ہوتے ہیں یا کسی نظم کو جذبات کی بے جا نمائش یا پُرتصنع ہونے کی بنا پر ناپسند کرتے ہیں تو کیا ان باتوں کو بھی جمالیاتی تصور کہا جائے گا؟ ان باتوں کا تعلق مادی معروض کی خصوصیات سے نہیں تو کیا ان کو منظری اوصاف میں شمار کیا جائے گا؟

کیا کسی فن پارہ کی فنی حیثیت ہی جمالیاتی توجہ کی مستحق ہے یا وہ فن پارہ جن جذبات کا محرک نتیجہ ہو ان جذبات کو بھی اس تجربہ میں شامل سمجھا جائے؟ مثلاً اگر کوئی نغمہ، ڈراما یا تصویر ولولہ انگیز معلوم ہو تو کیا یہ جوش و ولولہ جمالیاتی تجربہ نہیں کہلائے گا؟

ادب کا معاملہ مختلف ہے۔ اس کا تعلق باصرہ سے نہیں بلکہ الفاظ کے معانی اور صوت و آہنگ پر مبنی ہے۔ اس لحاظ سے ادب تصوری حسیاتی (IDEO SENSORY) فن ہے۔ الفاظ پڑھنے یا سننے والے کے ذہن میں حسی تمثیلوں کو ابھارتے ہیں اس لئے ادب کو حسیاتی کہا جاتا ہے۔ بعض قارئین حسی تمثال کے بغیر ادب پارے کا قدرشناسی سے مطالعہ کر سکتے ہیں تو کیا ایسے لوگوں کی توجہ کو غیر جمالیاتی کہہ کر ٹالا جاسکتا ہے؟ دراصل حسی تمثیلوں کے علاوہ الفاظ و معانی پر توجہ بھی ضروری ہے کیوں کہ الفاظ فی الحقیقت رنگوں، شکلوں، آوازوں، خوشبوؤں اور ذائقوں کے مانند مدرکات نہیں معانی کے ابلاغ کا ایک وسیلہ ہیں۔

حسی جہت

جمالیاتی توجہ کو حسی جہت کے ذریعے محدود کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بالخصوص حس شامہ، ذائقہ اور حس لامسہ کو جمالیاتی توجہ کے لائق تسلیم نہیں کیا جاتا جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہم ذائقہ اور خوشبو سے اسی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں جس طرح مناظر اور اصوات کے آہنگ سے۔ لیکن اس لطف اندوزی اور جمالیاتی سرور میں امتیاز کرنا دشوار

ہے۔ مثال کے طور پر اشتہا کی تسکین کے لئے کھانا اور محض ذائقے کے لئے خوش خوری دونوں راحت بخش ہیں۔ دراصل ہمارے تحتانی حواس (LOWER SENSES) جسمانی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ایک دوسرے کے ساتھ اس قدر گتھے ہوئے ہیں کہ ان کے ذریعے حاصل ہونے والے سرور سے جمالیاتی لطف کو علاحدہ کرنا مشکل ہے۔

ادراکی طور پر تحتانی حواس کا معلوم مواد (DATA) کم پیچیدہ ہوتا ہے کیوں کہ مدرکہ عناصر اپنے آپ کو فنی تخلیق جیسی پیچیدہ ہیئتی ترتیب کے سانچے میں نہیں ڈھالتے۔ خوشبوؤں اور ذائقوں کی ترتیب میں تقدیم و تاخیر کا سلسلہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس میں کوئی خاص ربط یا ہم آہنگی نہیں پائی جاتی مگر رنگوں اور آوازوں کی پیچیدہ ترتیب کے سبب ہم لاتعداد بصری اور سمعی احساسات کے امتیازات کا پتہ لگا سکتے ہیں۔ اس سے بصری و سمعی فنون کی اس ہیئتی پیچیدگی کو سمجھنا ممکن ہو جاتا ہے جس کو دوسری حسی جہتوں میں سمجھنا انسان کے لئے آسان نہیں۔

جمالیاتی قدر

جمالیاتی قدر فنی اور فطری معروضات میں مشترک ہیں۔ صداقت، خیر اور حسن فلسفے کا موضوع ہیں۔ حسن اور وابستہ صداقت جمالیاتی نظریے سے متعلق ہیں۔

لفظ "حسن" بالعموم ایسی چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے جو ہمارے حس باصرہ یا حس سامعہ کو فرحت بخشتی ہے۔

ادبی تخلیقات چونکہ تصوراتی حسی ہوتی ہیں اس لئے ان کو حسی فنون کے دائرے میں شمار نہیں کیا جاسکتا۔ مثلاً ایک تصویر یا نغمے کو جس اعتبار سے خوبصورت کہا جاتا ہے اسی طرح کوئی ناول، افسانہ یا نظم خوبصورت نہیں ہوتی۔ علاوہ ازیں بعض فنی تخلیقات ہمیں متاثر کر سکتی ہیں، بصیرت عطا کر سکتی ہیں، ہمارے احساسات کو بیدار کر سکتی ہیں۔

ہمارے ہوش و حواس گم کر سکتی ہیں لیکن یہ ضروری نہیں کہ وہ خوشگوار بھی ہوں کیوں کہ جب ہم کسی چیز کو خوشگوار یا خوبصورت کہتے ہیں تو اس میں لطف اندوزی کی صفت اضافی ہوتی ہے۔ "حسن" جمالیاتی قدر کا مترادف ہے۔ جمالیاتی قدر کے تصور میں وسعت ہے۔ اس کے دو اہم نظریے "موضوعی" اور "معروضی" ہیں۔

موضوعیت (SUBJECTIVITY)

جب ہم کہتے ہیں کہ فلاں چیز خوبصورت ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کو پسند کرتے ہیں اور اس کا حسن موضوعی ہے۔

موضوعیت کے نظریے (SUBJECTIVE THEORIES) کے مطابق کوئی بھی شے جمالیاتی قدر کی حامل نہیں ہوتی بلکہ اس کا انحصار مشاہدہ کرنے والے کے زاویۂ نظر پر ہوتا ہے۔ اگر کوئی شخص کہتا ہے کہ یہ چیز جمالیاتی قدر کی حامل ہے تو اس کا مطلب ہے کہ وہ اس چیز سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہوتا ہے۔ اس قسم کے محاکمات آپ بیتی ہوتے ہیں جن سے جمالیاتی مشاہدہ کرنے والے کی ذہنی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ بہت سے ماہرین جمالیات ایسے محاکمات کو جمالیاتی کے بجائے ذاتی پسندیدگی کے اظہار پر محمول کرتے ہیں۔

موضوعیت پر ایک اعتراض ہے کہ یہ نظریہ جمالیاتی معاملات میں اختلاف رائے کا دروازہ بند کر دیتا ہے۔ مثلاً ایک شخص کسی چیز کو پسند کرتا ہے، دوسرا ناپسند، دونوں کے بیانات اپنی جگہ درست ہو سکتے ہیں۔ استصواب رائے سے ایک حل ہو سکتا ہے۔ کثرت رائے سے اس بات کا پتہ لگتا ہے کہ زیادہ تر لوگ اس چیز کو پسند کرتے ہیں لیکن اس فنی تخلیق کے محاسن کے بارے میں کچھ نہیں معلوم ہوتا کیوں کہ بعض اوقات اکثریت بھی غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتی ہے۔

ایک مخصوص طبقے کے افراد کے تاثرات کو اہمیت دی جائے تو ظاہر ہوگا کہ بلند پایہ نقادوں کی اکثریت اس سے لطف اندوز ہوتی ہے لیکن وہ معیاری ناقد کون ہیں؟ جواباً کہا جاسکتا ہے کہ ان حضرات کو متعلقہ فن کے وسیلۂ اظہار کا طویل تجربہ اور اس فن کی تاریخ سے اچھی واقفیت ہے۔ ان کا ذہن تعصبات اور تفکرات سے آزاد ہے اور یوں وہ جمالیاتی حس کے مالک ہیں لیکن ایک اعلیٰ پایہ کا نقاد ان سب شرائط کا پابند نہیں ہوتا اور یہ طے کرنا دشوار ہے کہ کون شخص جمالیاتی حس کا حامل ہے۔

دراصل ان باتوں کا تعلق فن پارہ کے بارے میں زیادہ تر ایسے ناقدین سے ہے جو مندرجہ بالا معیار پر پورے اترتے ہیں اور کثرت رائے سے کسی تخلیق کی عمدگی کا فیصلہ ضروری نہیں کہ فی الواقع فنی تخلیق ایسی ہی ہو۔ مثال کے طور پر ایل گریکو کے ہم عصر نقاد اس کی مصوری کو اس کے دور کی دوسری تخلیقات سے بہتر تصور نہیں کرتے تھے لیکن آج ایل گریکو کو اپنے معاصرین سے برتر سمجھا جاتا ہے۔ اسی طرح غالب کے ہم عصر نقادوں نے غالب کی وہ قدر و قیمت نہیں سمجھی جو موجودہ دور میں مسلم ہے۔

معروضیت (OBJECTIVITY)

جمالیاتی قدر معروضی نظریات کے مطابق وہ مخصوص صفت ہے جو بذاتِ خود تخلیق میں موجود ہو۔ مشاہدہ کرنے والے کی پسندیدگی کا انحصار اس فنی تخلیق کے ذاتی وصف پر ہوتا ہے۔ اس میں ذاتی جذبات و تصورات کا کوئی عمل دخل نہیں ہونا چاہیے۔

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کیا کوئی ایسا مخصوص وصف یا مجموعۂ اوصاف ہے جس کو ہم جمالیاتی قدر کے عناصر ترکیبی سے تعبیر کر سکیں؟ غور کرنے سے ہم اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ صرف ایک وصف ایسا ہے جو تمام جمالیاتی معروضات میں پایا جاتا ہے اور جس کو بالعموم "حسن" سے موسوم کیا جاتا ہے۔

حُسن کے عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ اور ان کو جمالیاتی معروض میں کیسے شناخت کیا جا سکتا ہے؟ اصل میں حسن ایک بسیط اور لاتجزیاتی خوبی ہے جس کو بجائے تجربی معیاروں کے وجدان کے ذریعے پہچانا جا سکتا ہے۔ سی۔ ای۔ ایم۔ جوڈ کے خیال میں ذہن "حسن" کا براہ راست درک اسی طرح کرتا ہے جس طرح شکل و صورت کا واضح طور پر اثر قبول کرتا ہے۔ یہ جواب تشفی بخش نہیں کیوں کہ ہم کسی معروض کی صورت و شکل کے بارے میں متفق ہو جاتے ہیں یا اپنے خیالات کو تجربی معیاروں پر جانچ سکتے ہیں مگر پھر بھی کسی چیز کے واقعی خوبصورت ہونے پر متفق ہونا مشکل ہوتا ہے۔

ہمارے سامنے جب تک جمالیاتی قدر کا کوئی مسلمہ معیار نہ ہو اس وقت تک اختلاف رائے کے مسئلے کو حل نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ جمالیاتی معروضات کو خوبصورت بنانے والے اوصاف فنی وسیلہ اظہار کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ مصوری میں رنگوں کا استعمال اور موسیقی میں سے اور آہنگ کے معیار اپنے دائرۂ فن تک محدود ہیں۔ ان کو جملہ فنون کی قدر شناسی کے لئے عام معیار کے طور پر استعمال نہیں کیا جا سکتا۔

خوبصورت تماثیل کا استعمال جو ایک نظم کو موثر بناتی ہیں ان کا اطلاق دوسری نظم پر نہیں ہو سکتا۔ نظم میں تماثیل اور پیکر تراشی کے لائق تحسین ہونے کا انحصار نظم کی نوعیت اور اس کے مکمل سیاق و سباق پر ہوتا ہے۔ جمالیاتی محاکمے میں سیاق و سباق اس قدر اہم ہے کہ فن پارہ کی ایک بھی خصوصیت کو اس سے الگ کرنا دشوار ہے۔ لہذا جمالیاتی تنقید کے کچھ عام اور خاص ضوابط تشکیل کئے گئے ہیں۔ خاص ضوابط کسی ایک مخصوص فن کی تخلیقات پر عائد ہوتے ہیں۔ عام اصولوں کا اطلاق تمام جمالیاتی معروضات پر حسب ذیل ہے:

وحدت (UNITY)

مزوجیت یا پیچیدگی (COMPLEXITY)

اشتداد (INTENSITY)

بیرڈزلے وضاحت کرتا ہے کہ ایک اچھے جمالیاتی معروض کو کسی نہ کسی امتیازی خصوصیت کا حامل ہونا چاہیے۔ یہ امتیازی خصوصیت غم انگیز، مسرت آگیں، دل ربا، ناتراشیدہ، نرم و نازک یا کرخت ہو سکتی ہے۔

اگر تصویر کو دیکھنے کے بعد تعریف کی جائے کہ اس سے ایک ابدی سکوت کا تاثر پیدا ہوتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس میں کیفیت سکون کی شدت ہے۔

تعریف اس لئے کی جاتی ہے کہ اس میں وسعت و گہرائی ہے مادہ پر اسرار ہے یا اس میں مختلف النوع امتیازات پائے جاتے ہیں تو اس میں مزوجیت کی صفت موجود ہے اور اگر اس کی حسن ترتیب یا مکمل ہیئت کے سبب تعریف کی جاتی ہے تو یہ وحدت کی خصوصیت ہے۔ ان تینوں خصوصیات کے باہمی امتزاج سے ہی ایک فن پارہ حسن آفریں ہوتا ہے اور فنی تخلیق کی قدر کا تعین بھی ان ہی تینوں امتیازات کے متحدہ عمل سے ہوتا ہے۔

معروضی تجزیے میں مخصوص صفات کے بجائے فن پارے کی جمالیاتی تاثر پیدا کرنے والی صلاحیت ہی پر بحث کی جا سکتی ہے۔ فنی تخلیقات مثلاً تصویر، نظم اور موسیقی کی لے و آہنگ دیکھنے اور سننے والے کو جمالیاتی توجہ کی طرف مبذول کرتی ہیں۔ ایک اچھا فن پارہ جمالیاتی احساس کو بیدار کرتا ہے۔ یہ اس کی وسائلی قدر ہے۔ ایک اس کی ذاتی قدر ہے جس کو قدر برائے قدر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

فلسفۂ فن

جمالیات کا تعلق فنونِ لطیفہ سے ہے اور فنونِ لطیفہ کی تخلیقات مشاہدے،

مطالعے یا سماعت کے لئے تخلیق کی جاتی ہیں اور اس کا معیار فن کار کا مقصد نہیں بنایا جا سکتا۔ مثال کے طور پر تاج محل کی تعمیر کا اصل مقصد یادگار مقبرہ تیار کرنا تھا لیکن آج بھی وہ فن تعمیر کا نادر شاہکار ہے۔ ایسے ہی موسیقی کے متوازن سروں کی ہمارے لئے سوائے اس کے اور کوئی اہمیت نہیں کہ وہ فردوس گوش ہیں۔ لہٰذا فنی تخلیقات انسان کے تخلیق کردہ وہ معروضات ہیں جو انسانی تجربے میں بنیادی طور پر اپنے جمالیاتی عمل کو پوری طرح انجام دیتے ہیں۔

فن کی تعریف

فن کیا ہے؟ کوئی جامع تعریف نہیں ہو سکتی جس کو معیاری قرار دیا جائے۔ جو چیز آدمی کی تخلیق نہیں وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہو سکتی ہے مگر فن پارہ نہیں ہو سکتی۔ کہا جاتا ہے کہ فن وسیلۂ ابلاغ کے ذریعے تاثرات کا اظہار ہے (ART IS AN EXPRESSION OF FEELING THROUGH A MEDIUM) تو کیا فن قطعی طور پر تاثر کا اظہار ہے؟ ہمیشہ کیا تاثر کا ہی اظہار کیا جاتا ہے؟ کیا ہر ایک وسیلۂ اظہار فنی ہوتا ہے؟ ایک اور تعریف کہ فن حسیاتی پیش کش کے ذریعے حقیقت کی دریافت ہے۔ (ART IS AN EXPLORATION OF REALITY THROUGH A SENSE PRESENTION) کیا فن ہمیشہ حقیقت کے ساتھ وابستہ ہے؟ ایک نظم میں الفاظ کس نوع کے حسی اظہار ہوتے ہیں؟

اسی طرح ایک تعریف ہے کہ حقیقت کی تخلیق مکرر کا نام فن ہے۔ (ART IS A RECREATION OF REALITY) کیا سارے فنون حقیقت کی دوبارہ تخلیق ہیں؟ اگر یہ صحیح ہے تو پھر موسیقی کس حقیقت کی باز آفرینی ہے؟

ڈیوٹ پارکر نے اپنی تصنیف "فن کی تعریف" میں کچھ ایسی شرائط کی طرف

اشارہ کیا جن میں پہلی شرط فن کی قوت متخیلہ کے توسل سے مسرت و تسکین کا ذریعہ ہو، دوسری شرط کہ فن پارہ اجتماعی دلچسپی کا باعث ہو یعنی خواب و خیال، السباس زلف، ہیجان یا کامیابی کا تمغہ نہ ہو جو محض ایک فرد کی دلچسپی پر مبنی ہو۔

تیسری شرط کہ فن بحیثیت مجموعی جمالیاتی مسرت و تسکین عطا کرنے والی ہیئت کا حامل ہو جس میں ہم آہنگی، تناسب، اعلیٰ نمونے اور اختراع، خاص نظم و ترتیب موجود ہو۔

کروچے اور دیگر عینیت پسندوں کے نزدیک کاغذ یا کینوس پر ظاہر ہونے سے قبل ہی حقیقی فنی تخلیق فن کار کے ذہن میں موجود ہوتی ہے بشرطیکہ اس کی فنی تخلیق کی بصیرت مکمل طور پر وسیلۂ اظہار میں رونما ہوگئی ہو۔

فنون لطیفہ کی تقسیم

فنون لطیفہ کی تقسیم ان کے وسائل اظہار کے اعتبار سے کی جا سکتی ہے۔ سمعی فنون میں وہ تمام کلائیں آجاتی ہیں جن کا تعلق اصوات و آہنگ سے ہوتا ہے اور جن کو بحیثیت مجموعی موسیقی کہتے ہیں۔

بصری مدرکات پر مشتمل فنون میں چند جو ہمارے حس لامسہ پر بھی اثر انداز ہوتے ہیں، مصوری، سنگ تراشی، فن تعمیر اور دیگر افادی فنون بصری کے ضمن میں شامل ہیں۔

ادب کو فنون کے کسی ایک زمرے میں رکھنا دشوار ہے۔ اس کو نہ تو محض ایک بصری فن کہا جا سکتا ہے اور نہ سمعی۔ کسی نظم کو مترنم آواز میں پڑھا جائے تو اس کی اثر آفرینی میں اضافہ ہو جاتا ہے لیکن بغیر ترنم کے بھی نظم کی قدر و قیمت میں کمی نہیں ہوتی۔ اگر ادب کو ایک سمعی فن تصور کیا جائے تو اس کا تعلق موسیقی سے ہونا چاہئے لیکن شاعری محض سمعی لطف اندوزی نہیں۔ البتہ ڈراما ایسی صنف ادب ہے جو پڑھنے، سننے،

اور دیکھنے تینوں سے تعلق رکھتی ہے مثلاً شیکسپیر کے ڈراموں کی قدر و قیمت پڑھنے اور
دیکھنے سے یکساں ظاہر ہوتی ہے۔ نظم کی اثر آفرینی الفاظ کی آوازوں پر ہی نہیں بلکہ معانی
کے ادراک پر بھی منحصر ہے مثلاً لفظ "سمندر" اس لئے حسین نہیں کہ اس میں صوتی کشش ہے بلکہ
ہمارے ذہن میں لغوی معنی کے ساتھ سمندر سے وابستہ دیگر تلازمات کو بھی بیدار کر
دیتا ہے جس کے باعث سمندر کے حسین مناظر کا ایک نقشہ ہمارے سامنے آجاتا ہے۔
یہی وہ امتیازی خصوصیت ہے جو ادب کو دیگر فنون لطیفہ سے ممیز کرتی ہے۔ لہٰذا
ادب علامتی فن ہے؟ اس کے عناصر ترکیبی الفاظ ہیں جو محض اصوات یا قلم سے بنے
نشانات نہیں بلکہ پُر معنی علامات ہیں جن سے کسی ادب پارہ کا قاری پہلے ہی سے
بخوبی واقف ہوتا ہے۔

اس کے علاوہ کچھ مخلوط فنون (MIXED ARTS) ہیں جن میں ایک سے زیادہ
وسائل اظہار کا امتزاج پایا جاتا ہے مثلاً غنائی تمثیل (اوپیرا) میں موسیقی شاعری
اور منظر کشی سے کام لیا جاتا ہے۔ اسٹیج کئے جانے والے ڈراموں میں ادب، ناٹک
(اداکاری) اور مصوری شامل ہیں۔ سنیما میں فنون لطیفہ کے تمام عناصر موجود ہوتے
ہیں اور موجودہ دور میں "آرٹ فلم" بذاتِ خود ایک فن لطیف بن چکا ہے۔

فنون لطیفہ میں وسائل اظہار (MEDIA) کے اختلاف کی بنا پر کچھ ایسے
محمولات (CONCEPTS) ہیں جن کا اطلاق ایک یا ایک سے زیادہ فنون پر کیا
جاتا ہے لیکن وہ تمام فنون پر صادق نہیں آتے۔ چند مثالیں حسب ذیل ہیں۔

موضوعِ فن

کسی ادب پارے کا مطالعہ کرنے والا بلا تامل یہ بتا سکتا ہے کہ اس کا موضوع
کیا ہے۔ علاوہ ازیں ایک ادبی تخلیق میں کوئی واضح یا مضمر ادعا یا نظریہ بھی ہو سکتا ہے

جیسے ہارڈی کے ناولوں کی تہہ میں یہ نظریہ مضمر ہے کہ انسان شومیٔ قسمت کے جال
میں گرفتار ہو جاتا ہے اور قسمت ہی اس کی زندگی پر غالب ہے جس سے مفر نہیں۔

ہر ادب پارہ کا کوئی نہ کوئی موضوع ضرور ہوتا ہے خواہ وہ کتنا ہی مبہم کیوں نہ
ہو۔ ایسے ہی روایتی مصوری کے موضوع واضح ہوتے ہیں جب کہ تجریدی آرٹ میں
کسی تصور یا خیال کو پیش کیا جاتا ہے لیکن خالص پیٹرن یا نمونوں میں جو اسلامی آرٹ
کا ایک وصف ہے کوئی موضوع نہیں پیش کیا جاتا۔ وہ محض تزئین کاری (ڈیکوریٹو)
ہے مگر بعض اوقات تزئین کاری اکثر MINOR ART کے زمرے میں آجاتی ہے
مغربی موسیقی کے مقابلے میں ہندوستانی موسیقی راگ راگنیاں۔ مختلف رسوں اوقاتِ
شب و روز اور جذبات کی عکاسی کرتی ہیں۔

مغربی موسیقی میں سروں کی ترتیب یا ٹھاٹھ کے لئے اصطلاحی لفظ "تھیم" مستعمل
ہے۔ لیکن مصوری، سنگتراشی اور ادبیات کے برخلاف موسیقی کے موضوع واضح نہیں ہوتے
بلکہ یہ کیفیات پر مبنی ہوتی ہے۔

دوبارہ پیش کرنا (REPRESENTATION)

بصری فنون کے متعلق عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ وہ فطری یا مادی معروضات کو
پیش کرتی ہیں۔ مصوری رنگوں اور شکلوں کے ذریعے مختلف اشیا کو نمایاں کرتی
ہے۔ مصوری، سنگتراشی اور دوسرے بصری فنون بنیادی طور پر مادی یا فطری معروضات
کو دوبارہ پیش کرتے ہیں لیکن ہر ایک کا طریقہ الگ ہوتا ہے۔ وصف کشی
(DEPICTION) اور شبیہہ سازی (PORTRAYING) دونوں میں فرق ہے۔

موسیقی فطری اصوات کو سروں کی شکل میں ڈھالتی ہے۔

ادب کا معاملہ مختلف نوعیت کا ہے۔ مصوری یا سنگتراشی کے برعکس ادب میں

مادی نمائندگی کے بجائے علامات یا حروف کا استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً فکشن کی کردار نگاری میں وصف کشی اور شبیہہ سازی دونوں موجود ہوتی ہیں۔

معنی

عام طور پر ادب ہی وہ واحد فن تصور کیا جاتا ہے جس میں معانی ہوتے ہیں اور اس کے تشکیلی عناصر بے معنی نہیں ہوتے۔ مثال کے طور پر لفظ "شبنم" یا "اوس" کے معنی ہیں لیکن موسیقی میں سا۔ رے۔ گا۔ ما وغیرہ کے معنی نہیں ہوتے۔ جب ہم یہ سوال کرتے ہیں کہ ایک فن پارہ کے بحیثیت مجموعی کیا معنی ہیں؟ تو ہمارا مقصد ذیل میں سے کسی ایک بات کو دریافت کرنا ہے۔ فنی تخلیق کس بارے میں ہے، اس کا مرکزی خیال یعنی تھیم کیا ہے؟ اس فن پارے میں واضح یا مضمر کس نظریے یا مفروضے کو پیش کیا گیا ہے؟ اس کا سامعین یا ناظرین پر کیا اثر پڑتا ہے؟ اس لحاظ سے تمام فن پارے بامعنی ہیں کیوں کہ ہر تخلیق کے کچھ نہ کچھ اثرات ضرور پڑتے ہیں لیکن ان کا بجنسہٖ بیان الفاظ میں مشکل ہے۔

نظریاتِ فن

فن کے متعدد نظریات ہیں:

ہیئتی نظریہ (FORMALIST THEORY)

کلائیو بیل (۱۸۸۱ء-۱۹۶۱ء بصری فنون کا ممتاز ناقد) نے بصری اور سمعی فنون میں موسیقی کے لئے ہیئتی نظریہ پیش کیا۔ اس کے نزدیک ہیئتی فضیلت فنی تخلیق کی ایک ہمہ گیر خصوصیت ہے جس کو وہ بامعنی ہیئت (SIGNIFICANT FORM) سے تعبیر

کرتا ہے۔

ہیئتی نظریہ کے تحت جذبہ، تصورات اور دیگر اقدارِ حیات جمالیاتی تحسین کے لئے غیر متعلق ہیں۔ صرف وسائلی اقدار (MEDIUMISTIC VALUES) کی اہمیت ہے یعنی بصری فنون میں سپاٹ سطحوں (PLAINS AND SURFACES) پر رنگوں، خطوط اور ان کے کمپوزیشن سے کام لیا جاتا ہے۔ کوئی پینٹنگ صرف اس وجہ سے اچھی نہیں ہوتی کہ وہ حقیقی زندگی کی جھلک پیش کرتی ہے۔ اچھائی / برائی مخصوص قسم کے جذبات کے پیدا کرنے سے آسکتی ہے۔ محض ہیئتی خصوصیات مثلاً عضویاتی وحدت، موضوعی تنوع اور ارتقاء جمالیاتی اقدار سے متعلق ہیں۔ لیکن کلائیو بیل بامعنی ہیئت کی شناخت کا کوئی معیار تجویز نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک بامعنی ہیئت سے مراد وہ تاثر ہے جو جمالیاتی جذبے کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ جمالیاتی جذبہ کیا ہے؟ یہ وہی جذبہ ہے جس کو بامعنی ہیئت بیدار کرتی ہے۔ یہ بامعنی ہیئت کی تعریف مبہم ہے۔ البتہ جمالیاتی تجربہ کا تعلق غم و مسرت سے نہیں بلکہ دراصل ہیئتی خصوصیات کے عمل یا ردعمل کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ تصویر میں مختلف رنگوں اور شکلوں کے پُرپیچ باہمی روابط ایک دوسرے کے ساتھ جمالیاتی وحدت کی شکل میں منظم ہو جاتے ہیں۔ بہت سے لوگ تصویر سے لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں مگر اس کے ہیئتی پہلو سے زیادہ متاثر نہیں ہوتے تو وہ اس کی امتیازی مسرت سے محروم رہ جاتے ہیں۔ "وہ لوگ تخلیق کی ہیئتوں میں صرف ان حقائق اور تصورات کو دیکھتے ہیں جن کے لئے ان کے دل میں کسی جذبے کو محسوس کرنے کی صلاحیت ہوتی ہے اور ان میں وہی جذبات محسوس کرتے ہیں جن کی استعداد ہوتی ہے یعنی زندگی کے عام جذبات کا احساس ہوتا ہے۔ وہ تصویر کی ہیئت کو اسی دنیا کے سیاق و سباق میں رکھ کر دیکھتے ہیں جس سے ان کا گہرا تعلق رہا ہے۔ وہ تخلیقی ہیئت کو محاکاتی ہیئت تسلیم کرتے ہیں گویا کہ وہ ایک فوٹوگراف ہے۔

وہ فن کے سہارے جمالیاتی تجربے کی نئی دنیا میں جانے کے بجائے انسانی دلچسپیوں کی طرف واپس لوٹ آتے ہیں۔ ان کی زندگی میں کسی نئی چیز کا اضافہ نہیں ہوتا بلکہ پرانا مواد ہی الٹ پلٹ ہوتا رہتا ہے۔ فن کو عام جذبات کے وسیلے کے طور پر استعمال کرنا ایسا ہی ہے جیسا کہ اخبار بینی کے لئے دوربین کا استعمال۔[1]

فن بحیثیت اظہار

بعض مفکرین ہیئتی نظریے کے حامی نہ ہوتے ہوئے بھی اس کو صحت مندی کی علامت سمجھتے ہیں کیوں کہ ہماری توجہ تخلیق کے دوبارہ پیش کرنے (REPRESENTATION) کے بجائے اس کی پیش کش (PRESENTATION) پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ بالخصوص وہ نقاد جو یہ کہتے ہیں کہ ہیئتی لوازمات کے علاوہ فنی تخلیق کو انسانی جذبات و تاثرات کا مظہر بھی ہونا چاہئے۔ یہ ہی فنی اظہار کا تصور کہا جاتا ہے۔

فن انسانی تاثرات کا ایک اظہار ہے۔ یہ نظریۂ اظہار کا عام فارمولا (STOCK FORMULA) سمجھا جاتا ہے۔ نظریۂ اظہار کا تعلق ان باتوں سے ہے جن کو فن کار اس وقت محسوس کرتا ہے جب وہ ایک فن پارہ کو تخلیق کرتا ہے۔ ٹالسٹائی، کروچے، کولنگ ووڈ اور دیگر مفکرین نے اس فارمولے کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور عوام الناس آج بھی اسی کو صحیح سمجھتے ہیں کہ فن اظہار ذات ہے۔ کولنگ ووڈ اپنی تصنیف میں لکھتا ہے کہ جب فن کار کے ذہن میں کسی ایسے جذباتی اشتعال سے ہیجان پیدا ہوتا ہے جس کی ماہیت اور وسیلے کو وہ اس وقت نہیں سمجھ پاتا جب تک وہ اس کو ظاہر کرنے کی کوئی صورت تلاش نہ کرے۔ اس عمل کے ساتھ اسے سکون اور نئی بصیرت کا احساس ہوتا ہے۔ اس عمل کا تعلق کیا جمالیاتی نظریے سے ہے؟ یا فلسفۂ نفسیات سے؟

---

[1] CLIVE BELL: ART P. 28-29

لفظ اظہار کا بنیادی مفہوم خارجی عمل کو ظاہر کرنا یا باطنی کیفیات کو منعکس کرنا ہے۔ مثلاً لوگ رنج میں مخصوص قسم کے افعال کا مظاہرہ کرتے ہیں جیسے خاموشی یا ہلکے گفتگو کرنا، آہستہ سے چلنا، لب و لہجہ میں تلخی اور بیان دل میں چبھنے والا ہوتا ہے۔ غمگین نغمہ عام طور پر مدھم ہوتا ہے۔ سُروں کا درمیانی وقفہ کم ہوتا ہے اور سُر کرخت نہیں بلکہ نرم اور سکوت انگیز ہوتے ہیں۔ مختصراً یہ کہ ایک فنی تخلیق میں وہی تاثری کیفیت ہو سکتی ہے جو اسی نوعیت کی مخصوص حالت میں ایک انسان پر طاری ہوتی ہے۔

اس لحاظ سے فنی تخلیقات انسانی اوصاف کا مظہر ہو سکتی ہیں۔ لیکن فن میں اثر پیدا کرنے والی اہم صفت اس کے مدرکات (خطوط، آوازیں، موسیقی کے سُروں کی ترتیب) ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ نظریۂ اظہار کا دعویٰ کہ فن پارہ تاثری اوصاف پر مشتمل ہے اصحیح معلوم ہوتا ہے۔

فن بحیثیت علامت

علامتیت یا سمبلزم میں فن انسانی تاثر کے اظہار کے بجائے انسانی تاثر کی علامت تصور کیا جاتا ہے۔ فن پارے بالعموم انسانی کیفیات اور بالخصوص تاثرات کی تشبیہی علامت ہیں۔ موسیقی واضح مثال ہے کہ اس میں دوبارہ پیش کرنے (REPRESENTATION) کا عنصر نہیں ہوتا۔ موسیقی ماہیت کے اعتبار سے حرکی ہوتی ہے اور زمانی فن کی حیثیت سے زماں پر بھی حاوی ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کے پیٹرن زندگی کے پیٹرن سے مشابہت رکھتے ہیں مثلاً نغمے میں سروں کا بتدریج نقطۂ عروج پر پہنچ کر پھر تدریجی طریقے پر نیچے اترنا جنسی جذبے کے تدریجی ارتقاء سے مشابہ ہے۔ اس کے علاوہ بہت سے نغمات ایسی نفسیاتی کیفیات سے مشابہت رکھتے ہیں جن میں کوئی باہمی ربط نہیں ہوتا۔ اس تشابہ سے موسیقی کیا واقعی نفسیاتی کیفیت کی علامت بن جاتی ہے؟

فن اور صداقت

جمالیاتی محاکمے اخلاقیات کے خیر و شر کے متعلق محاکمے کی طرح نہیں۔ ایک ادبی تخلیق کو جمالیاتی اعتبار سے اس لئے اچھا یا برا نہیں کہا جا سکتا کہ وہ تاریخی حقائق پر مبنی ہے یا کوئی نظریہ حیات ملتا ہے۔ دانتے اور ہائنے کی نظموں اور میر و غالب کی غزلیات میں زندگی کے مختلف النوع نظریات پیش کئے گئے ہیں۔ جمالیاتی نقطۂ نگاہ سے ایک کو دوسرے پر اس لئے ترجیح نہیں دی جا سکتی کہ ہر ایک نظریہ کی غیر جانبداری سے قدر شناسی ہونی چاہئے۔ مگر کہ فن پارے بالخصوص ادبی تخلیقات کا صداقت سے قریبی واسطہ ضروری ہوتا ہے۔

صریحی اور مضمر مفروضات

(STATED AND IMPLIED PROPOSITIONS)

ادب بھی ایک ایسا فن ہے جس کا وسیلۂ اظہار الفاظ ہیں۔ چنانچہ اس میں واضح اور صداقت پر مبنی مفروضات ملتے ہیں۔ تاریخی ناول کسی نہ کسی صداقت پر مبنی ہوتے ہیں لیکن نسبتاً غیر واضح اور مضمر مفروضات زیادہ دلچسپ اور اہم ہیں۔ ادبی تخلیق میں تصور حیات و کائنات عموماً مضمر ہوتا ہے جس کا مطالعہ دھیان سے کرنا ضروری ہے مثلاً ناول کو پڑھنے کے بعد ناول نگار کی شخصیت، ذہنی و جذباتی کیفیت اور خواہشات کا اندازہ ہوتا ہے لیکن ناول نگار کے شعوری یا غیر شعوری محرکات کے بارے میں کچھ طے کرنا دشوار ہوگا۔ اس کے لئے مصنف کا نفسیاتی تجزیہ شاید زیادہ مفید ثابت ہو۔

فطرت انسانی کی سچی تصویر کشی

ادبی تخلیقات اور بصری فنون میں انسانوں کی تصاویر اور ان کے افعال و کردار کو پیش کیا جاتا ہے۔ فکشن کے نقاد عموماً یہ تسلیم کرتے ہیں کہ کرداروں کو انسانی فطرت کے عین مطابق ہونا چاہئے۔ صدیوں سے ادبی تنقید میں ارسطو کے اس اصول کو برتا جا رہا ہے کہ "فلاں حالات میں ایک شخص حتی الوسع اس قسم کا برتاؤ کرے گا" سوال یہ ہے کہ کیا ایک ناول کا کردار حقیقی زندگی میں ویسا ہی ہوگا جیسا ناولسٹ نے پیش کیا ہے؟

ادبی تخلیق میں پیش کئے ہوئے افسانوی کرداروں کا خارجی دنیا کے حقیقی انسانوں کے ساتھ موازنہ و مقابلہ سے جمالیاتی قدر شناسی کے اصولوں کی خلاف ورزی نہیں ہوتی۔

فن اور اخلاقیات

جمالیاتی محاکمے کو اخلاقی محاکمہ نہیں کہا جا سکتا۔ یہ اور بات ہے کہ فن پارہ کوئی اخلاقی اہمیت بھی رکھتا ہو۔ البتہ تاریخی اعتبار سے جمالیاتی اور اخلاقی اقدار میں ایک رشتہ ہے۔

فن کے اخلاقی تصور کا آغاز افلاطون کی مشہور تصنیف "جمہوریہ" سے ہوتا ہے۔ فنی تخلیقات کے مندرجہ ذیل مختلف پہلو بیان کئے جا سکتے ہیں۔

حسی اقدار (SENSUOUS VALUES)

فنی تخلیق یا فطرت میں حسی اقدار کا علم ہمیں اس وقت ہوتا ہے جب ان کے

خالص حسی اوصاف سے لطف اندوز ہوا جائے۔ ساخت، سطح کاری، رنگ اور آب و تاب یا مناظر قدرت کے رنگ، لکڑی پر بنے نقش و نگار، قیمتی پتھر، آبنوس اور سنگ مرمر کی بصری اور لمسی صفات حسی اقدار کی چند مثالیں ہیں۔

ہیئتی اقدار (FORMAL VALUES)

حسی قدر شناسی آسانی سے ہیئتی اقدار کی تحسین میں مدغم ہو جاتی ہے۔ ہم رنگوں اور شکلوں کی انفرادی صفت سے بہت جلد ان عناصر ترکیبی کے باہمی روابط کی طرف مائل ہوتے ہیں۔

فنی تخلیق کے اجزائے ترکیبی کے تمام باہمی روابط اور اس کی مجموعی تنظیم (OVERALL ORGANISATION) کو ہیئت کہا جاتا ہے۔

جب کسی مخصوص فن پارہ کی ہیئت کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم اس کی منفرد نظم و ترتیب کی بات کر رہے ہیں جس کا تعلق ترتیب کی مجموعی نوعیت (ٹائپ) سے نہیں ہے جو اس میں اور اسی طرز کے دوسرے فن پاروں میں مشترک ہے۔ زیادہ وسیع معنوں میں فن پارے کی مجموعی ساخت کو ہیئت سمجھا جاتا ہے۔ محدود حیثیت سے اس کے معنی بافت (TEXTURE) کے ہیں۔

سرگم اور لے سے ترتیب دیئے ہوئے مخصوص نغمے ایک نغمگی کا جزو ہیں اور نغمگی کا ایک حصہ ہوتے ہوئے بھی بذات خود ایک مکمل بافت ہیں اور نظم کے ایک شعر کی طرح ان کا بھی ترکیبی یا خلقی وحدت (ORGANIC UNITY) ہیئت کو جانچنے کا ہمہ گیر معیار ہے۔ لیکن محض وحدت کسی فن پارہ کا اعلیٰ ترین معیار نہیں۔ ایک بہت اچھی نظم میں چند اشعار معمولی بھی ہوتے ہیں مگر ان کی وجہ سے اس نظم کے مجموعی تاثر پر زیادہ اثر نہیں پڑتا۔ لہٰذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ وحدت

ایک فن پارہ کا اہم وصف ہے۔

ڈی۔ وٹ۔ پارکر ترکیبی یا خلقی وحدت کو بنیادی وحدت قرار دیتا ہے۔ مندرجہ ذیل اصول ضمنی ہیں۔

تھیم یا غالب مرکزی خیال ایک فنی تخلیق میں سب سے نمایاں ہوتا ہے۔ موضوعی تنوع سے ندرت پیدا ہوتی ہے لیکن اس کو مرکزی خیال پر مبنی ہونا چاہئے تاکہ وحدت قائم رہے۔

توازن۔ مثلاً ایک تصویر کے دلچسپ نکات متوازی طور پر منقسم ہوں۔

ارتقاء۔ تمام حصے ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہوں۔ اسٹیفن پیپر کے خیال میں اکتا دینے والی یکسانیت اور انتشار (CONFUSION) جمالیاتی تجربے کے دو دشمن ہیں۔ اس کمزوری سے بچنے کے لئے فن پارہ کے مختلف حصوں کے درمیان فرق نمایاں ہونا چاہئے۔ ترتیب بہ لحاظ مدارج رکھی جائے۔ حسی اوصاف میں تغیرات سے بنیادی وحدت کے اندر ہی اندر تبدیلی واقع ہوتی ہے۔ مثلاً کسی پینٹنگ میں سرخ کے بعد گلابی اور کاسنی رنگ سے ایک حسی صفت (SENSE OF QUALITY) بتدریج دوسری حسی صفت کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ پوری تخلیق میں دلچسپی کو اس طرح برقرار رکھا جائے کہ سامع یا ناظر کی توجہ مساوی طور پر قائم رہے اور یک لخت کسی حصے پر پہنچ کر ختم نہ ہو جائے۔

اقدارِ حیات (LIFE VALUES)

فن کی وہ اقدار جن کا تعلق خارجی زندگی سے ہے، مثال کے طور پر ایسے فنون لطیفہ، جیسے مصوری جس میں زندگی کی جھلکیاں پیش کی جاتی ہوں، ان کی قدر شناسی کے لئے ہم کو تصویر کی فنی خصوصیات کے علاوہ اس کے موضوع سے بھی واقف

ہونا چاہئے۔

بعض اوقات اقدار حیات کو تلازمی ASSOCIATED VALUES کہا جاتا ہے کیوں کہ کسی فن پارہ کو دیکھ کر ہی ان کا خیال آتا ہے۔ لیکن یہ کہنا دشوار ہے کہ فن پارہ کے موضوع سے ان کا کوئی تعلق نہیں اور محض تلازم کے ذریعے پیدا ہوتی ہیں۔

نظریہ سیاقیت اور عدم سیاقیت

(CONTEXTUALISM VERSUS ISOLATION)

یہ سوال اہم ہے کہ فنی تخلیق کی قدر شناسی کے لئے کن خارجی حقائق سے واقفیت ضروری ہے۔ جمالیاتی مطالعہ میں جب فنی تخلیق ہی توجہ کا مرکز ہوتی ہے تو پھر یہ سوال بے معنی ہے۔ ہاں اگر فن پارہ کو محض تاریخی معلومات حاصل کرنے یا مصنف کی زندگی کا مطالعہ یا اس کے غیر شعوری محرکات کا پتہ چلانے کے لئے ایک وسیلہ کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے تو یہ جمالیاتی مطالعہ نہیں ہوگا۔

نظریۂ عدم سیاقیت کے مطابق قدر شناسی کے لئے ہمیں فنی تخلیق پر نظر رکھنے کے علاوہ اور کچھ جاننے کی ضرورت نہیں۔ اس کے برعکس سیاقیت کے نظریہ کے مدنظر فن پارہ کے سیاق و سباق کا مطالعہ کرنا ضروری ہے۔ ایک نقاد مختلف فن پاروں کے لئے دونوں نظریوں کو اپنا سکتا ہے۔

نظریۂ سیاقیت کے مطابق زیر بحث تخلیق کا اسی فن کار کے دوسرے کارناموں سے موازنہ اور مطالعہ لازمی ہے اور ایک ہی وسیلۂ اظہار والے دوسرے فن کاروں کی مختلف تخلیقات کا مطالعہ بھی ہونا چاہئے۔

فن کار کی زندگی، شخصیت، مقصد حیات اور عہد سے واقفیت کسی فنی تخلیق کو

سمجھنے میں بلاشبہ معاون ہوتے ہیں مگر عدم سیاقیت والوں کا کہنا ہے کہ بیرونی حقائق کا سہارا لینا پڑے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ اس فن پارہ میں بنیادی کمزوری ہے۔ جواباً پہلا گروہ کہتا ہے کہ فن کار کا اصل مقصد اس کی تخلیق سے واضح بھی ہو تب بھی مزید معلومات قدر شناسی کے لئے مفید ہیں۔

۸

مغرب کے چند اہم نظریہ ساز

افلاطون (۴۲۷-۳۴۷ ق.م.) پہلا فلسفی ہے جس نے جمالیات کے تقریباً سارے بنیادی مسائل پر گہرائی اور گیرائی کے ساتھ غور و فکر کیا۔ اپنے مکالمات اور بالخصوص "آیون"، "سمپوزیم"، "ری پبلک"، "سوفسٹ اینڈ لا" اور "فیڈرس" میں افلاطون نے مختلف سوالات اٹھائے ہیں۔ افلاطون کی جمالیات سے ہماری مراد بصری فنون، مصوری، سنگتراشی، فن تعمیر، ادبی فنون (رزمیہ، ڈراما) اور مخلوط فنون موسیقی (رقص و سرود) پر اس کے فلسفیانہ خیالات سے ہے۔ وہ ان فنون کو بذاتِ خود کوئی نام عطا نہیں کرتا بلکہ ان سب کا شمار صناعی یا کرافٹ میں کرتا ہے جن کی دو اقسام اپنی تصنیف "سوفسٹ" میں اکتسابی اور تخلیقی بتائی ہیں۔

(۱) اصل اشیا، یا معروضات کی تخلیق جیسے عمارت اور مختلف قسم کے مصنوعات۔

(ب) تمثال یا شبیہات جیسے تصاویر وغیرہ۔

افلاطون کی جمالیات میں سب سے زیادہ پریشان کن اصطلاح نقل (IMITATION) کی ہے کیوں کہ منطقی بحث میں اس کا مفہوم بدلتا رہتا ہے۔ کہیں اس کو اشتراک کے مفہوم میں استعمال کیا ہے تو کہیں ہو بہو نقل کے معنی میں مستعمل ہے اور کہیں اس سے مراد محض

مشابہت ہی ہے۔

اگر ایک اعتبار سے جملہ اشیاء اپنی ابدی آرکی ٹائپ کی نقل ہیں تو افلاطون بھی تصاویر، ڈرامائی نظموں اور نغموں کو محدود معنی میں نقل تصور کرتا ہے اور وہ ان کو "حقیقت کی نقل کی نقل" سے تعبیر کرتا ہے۔

افلاطون حسن کو افضل ترین خیر کہتا ہے اور یہ سوال اٹھاتا ہے کہ ایک فن کار حقیقت کو بہتر شکل میں پیش کرنے کے لئے اگر اس میں کوئی تبدیلی کرتا ہے تو کیوں کرتا ہے؟ اس کے جواب میں وہ لکھتا ہے کہ وہ اس لئے ایسا کرتا ہے کہ اس کی پیش کردہ شبیہات زیادہ حسین معلوم ہوں اور نقل اصل سے بہتر ہو۔ افلاطون کے نظریۂ حسن کا یہی بنیادی عنصر ہے۔

حسن کیا ہے؟ اس کا جواب دیتے ہوئے افلاطون ایک جگہ لکھتا ہے کہ جو چیز اچھی ہے اور حسِ باصرہ اور حسِ سامعہ کو فرحت بخشنے والی ہے وہی حسین ہے لیکن دوسری جگہ ایک طویل بحث کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ صحیح تناسب اور موزونیت حسن اور فضیلت کی تشکیل کرتی ہیں۔ اس کے نزدیک حسن کی لاتعداد اقسام ہیں اور ان کے مختلف مدارج ہیں لیکن ان سب کی اصل حسن مطلق ہی ہے جو یکتا، لازوال اور تمام تر خیر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر حسین شے میں ابدیت کی شان پائی جاتی ہے۔

افلاطون کے نزدیک حقیقی حسن کا عرفان زندگی کا عین مقصد ہے۔ حسن مطلق کے نظاروں اور وصل کی طلب و جستجو کے محرک جذبے کو اس نے عشق کا نام دیا ہے اور وہ اس جذبے کو سب سے زیادہ اہم تصور کرتا ہے۔ افلاطون نے فنون سے متعلق جو تصورات پیش کئے ہیں ان سے ایک منظم فلسفے کی ابتدا ہوتی ہے۔ حسن کے عینی نظریے کے مطابق حقیقتِ مطلق، عقلِ کل یا ذاتِ مطلق ہے۔ تعقل، احساس اور وجدان کے ذریعے سے حسن کا ادراک ہوتا ہے۔ ہیگل، بام گارٹن، کولرج اور شوپنہار،

افلاطون کے اس نظریے سے بڑی حد تک متاثر ہیں۔

افلاطون کے بعد ارسطو (۳۸۴ - ۳۲۲ ق۔م۔) نے بوطیقا اور ریطوریقا میں انسانی فکر کی تین اقسام تعقل، تعمّل اور تخلیق بیان کی ہیں اور ان کے درمیان وہ امتیاز کا احساس دلایا ہے۔ لیکن بوطیقا میں وہ تخلیق کے عمل کو محدود معنی میں استعمال کرتا ہے۔ تخلیقی عمل ایک قسم کی نقالی ہے جس کو ارسطو معروضات یا اصل واقعات کے استحضار (REPRESENTATION) سے تعبیر کرتا ہے۔

ارسطو بوطیقا میں حسن کے اساسی عناصر میں نظم و ضبط، تناسب، قطعیت، ضخامت اور اعتدال کے اوصاف کا ذکر یوں کرتا ہے کہ

"ایک حسین شے چاہے وہ ذی روح جسم ہو یا ہیئت مجموعی، اس میں صرف اجزائے ترکیبی کا نظم و ضبط ہونا ہی کافی نہیں ہے بلکہ اس کی ایک مخصوص ضخامت بھی ہونی چاہئے کیوں کہ اس کا انحصار ضخامت اور نظم و ضبط پر ہی ہوتا ہے۔"

بوطیقا میں شاعری کا ماخذ دو اسباب پر منحصر بتایا گیا ہے۔ اوّل نقالی کی جبلت جو انسان کو دوسری ذی روح مخلوق کی بہ نسبت زیادہ ودیعت کی گئی ہے۔ چنانچہ انسان فطرت کی نقل کرنے میں خوشی محسوس کرتا ہے کیوں کہ وہ نسبتاً زیادہ نقال ہے۔ دوم جبلتِ حسنِ ترتیب و موزونیت، یہ دونوں جبلتیں ہماری فطرت میں پیدائشی ہوتی ہیں۔ بحور و اوزان کے استعمال کا تعلق جبلتِ موزونیت سے ہے۔ لہٰذا لوگوں نے اس فطری رجحان سے فائدہ اٹھا کر اپنی مخصوص صلاحیتوں کو اس قدر منظم کیا کہ ان کے سیدھے سادے برجستہ اشعار سے شاعری وجود میں آئی۔

ارسطو نے بوطیقا میں اس بات کو بھی تسلیم کیا ہے کہ ہر فنی تخلیق خواہ وہ تصویر ہو یا نظم حسین ہوتی ہے اور اپنے اپنے اعتبار سے مسرت عطا کرتی ہے۔ اس کے خیال میں فن نہ صرف حسن کا آئینہ دار ہے بلکہ تزکیۂ نفس کا وسیلہ بھی ہے۔ چنانچہ وہ

المیہ کو فنی تخلیق کا اعلیٰ معیار قرار دیتا ہے جس کے ذریعہ سے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے۔ خوف و رحم کے جذبات کی تہذیب و اصلاح سے صرف نفسِ انسانی کی تہذیب و اصلاح مراد نہیں ہے بلکہ اس میں جذبات کا تزکیہ بھی شامل ہے۔

ارسطو کے نزدیک تخلیقی استعداد، ذہانت اور تخیل کے یکجا ہونے سے فن وجود میں آتا ہے۔ وہ فن میں مناسب اظہار اور قوتِ تاثیر کا بھی قائل ہے اور اس بات پر زیادہ زور دیتا ہے کہ فنی تخلیق کو اصل کی ہو بہو تصویر ہو جانا چاہئے اور جس قدر وہ اصل کے مطابق ہوگی اس میں اتنا ہی زیادہ جمالیاتی حظ ہوگا اور وہ لطف اندوزی کا باعث بن سکے گی۔

ارسطو اپنے دور کا ایک عظیم حقیقت پسند مفکر تھا۔ اس کا معروضی انداز فکر مروجہ عہد کے علمی مواد سے بہرہ ور تھا۔ اس نے قدیم اور اپنے دور کے جدید یونانی ادب کا تجزیہ کیا اور فن کو اخلاق اور مقصدیت سے آزاد تصور کیا۔ المیہ کی تعریف اور تزکیۂ نفس سے متعلق اس کے خیالات جمالیاتی تصورات میں اہم ترین مقام رکھتے ہیں۔ اس کا نظریۂ حسن و فن آج بھی قابل قبول ہے۔

ارسطو کے طرز فکر کو برائیلو، پاسکال، ریتن، دیدیرو، ہوگارتھ، برکلے اور دیگر مفکرین نے ترمیم کے ساتھ اپنایا اور مروّج کیا۔

کلاسیکی مفکرین کے آخری دور میں رواقیت، ابیقوریت، تشکیک اور نوافلاطونیت کی تحریکات ظہور پذیر ہوئیں جو تاریخ جمالیات میں اہمیت رکھتی ہیں۔ زینو (۴۹۰ - ۴۳۰ ق۔م۔)، کلیتھس (۳۱۰ - ۲۳۰ ق۔م۔) اور شراقی سپس (۲۸۰ - ۲۰۹ ق۔م۔) مشہور رواقی مفکرین معاشیات، منطق اور شاعری کے مسائل سے گہری دلچسپی رکھتے تھے۔ ان کے نزدیک حسن اعضا یا اجزائے ترکیبی کی ترتیب و تنظیم پر منحصر ہوتا ہے اور حسن میں لطف اندوزی اس خوبی کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے

جس کا اظہار شائستگی کے ساتھ منظم زندگی میں ہوتا ہے۔ ان کے یہاں اس دنیا کی ہر ایک شے کسی نہ کسی حکمت و مصلحت یا افادی مقصد کے خاطر ہی وجود میں آئی۔ رواقی مفکرین نے شاعری کی اخلاقی افادیت پر زیادہ زور دیا ہے۔

ابیقوریت کا بانی یونانی مفکر ابیقورس (۳۴۲ - ۲۷۰ ق۔م۔) تھا جس نے اپنی تصنیف کینن میں محسوسات، تاثرات اور تخیلی ادراکات کو سچائی کا معیار تسلیم کیا۔ وہ ذہنی مسرت کو غایت زندگی اور ایک نقیب تصور کرتا ہے اور لذتیت (HEDONISM) کو انبساط کی نہایت ادنیٰ صورت خیال کرتا ہے۔

پہلی صدی قبل مسیح کے ایک اور مفکر فلوڈیمس کی دو اہم تصانیف کے کچھ حصوں کے مطالعے سے فنون کے بارے میں ابیقوری طرز فکر کا پتہ چلتا ہے۔ فلوڈلس نے اپنی تصنیف "موسیقی" میں فیثاغورس، افلاطون اور ارسطو کے اس نظریہ کی تردید کرتے ہوئے جس کو بعد میں ہیتیت (FORMALISM) سے تعبیر کیا گیا لکھا ہے کہ موسیقی بذات خود نہ تو جذبات کو برانگیختہ کر سکتی ہے اور نہ روح کو اخلاقی بالیدگی عطا کرنے میں اثر انداز ہو سکتی ہے۔ اپنی دوسری تصنیف ON POEMS میں اس نے اس بات سے بحث کی ہے کہ شاعری کی فضیلت یا خوبی کا تعین نہ تو اخلاقی تعلیم کے مقصد کی تکمیل سے اور نہ ہیئت اور تکنیک کی سرور انگیزی سے کیا جا سکتا ہے بلکہ اس کا انحصار ہیئت اور مواد کے باہمی ربط اور اتحاد پر ہی ہوتا ہے۔

عہد روما میں ادب کے متعلق نقطۂ نظر عملی اور اخلاقی رہا ہے۔ جمالیات میں ہوریس (۶۵ - ۸ ق م) کی تصنیف "فنِ شاعری" اور لونجائنس (پہلی صدی عیسوی) کی "شاعری میں علویت" (ON ELEVATION IN POETRY) یا ON THE SUBLIME قابل ذکر ہیں۔

فلاطینوس (۲۰۵ء - ۲۷۰ء) نے اشراقیت یا فلسفۂ نو افلاطونیت کی بنا ڈالی۔

اس کے چون (۵۴) کتابچوں میں سے تین کتابچے، حسن، ذہانت اور عینی ہیئتوں کے تذکرہ پر مشتمل ہیں۔ اس کے خیال میں کسی حسین شے کے جملہ عناصر کا فرداً فرداً متناسب، ہم آہنگ اور خوبصورت ہونا لازمی نہیں بلکہ حسن ایک ایسا نور ہے جو تناسب اور ہم آہنگی کی قید سے آزاد ہے اور اس سے مجموعی طور پر دلکشی کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ فلاطینوس اینیڈز جلد اول کے کتابچہ ششم میں کہتا ہے۔

"حسن خاص طور پر حس باصرہ کو متاثر کرتا ہے لیکن حسن تو سماع میں بھی ہوتا ہے کیوں کہ الفاظ کے مخصوص کمبینیشن اور ہر قسم کی موسیقی کے آہنگ اور زیر و بم حسین ہوتے ہیں اور خود ذہن حسیات کی دنیا سے پرے ایک اعلیٰ مقام پر پہنچ جاتا ہے۔ وہ طرز زندگی افعال، کردار اور عقلی تحقیقات میں بھی حسن کو محسوس کرتے ہیں۔ نیکی یا خیر میں بھی حسن ہوتا ہے۔"

لیکن وہ اس بات کی تحقیق کرتا ہے کہ وہ کون سی شے ہے جو جملہ مادی ہیئتوں اور فردوس گوش آوازوں کو حسن عطا کرتی ہے۔ یا روحانی باتوں کے حسن کا راز کیا ہے؟ وہ سوچتا ہے کہ رنگ کی دلکشی یا آفتاب کی ضیا اس لئے حسین نہیں ہوتی کہ ان میں کوئی حسن ترتیب یا تناسب اور ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ زر خالص کیوں ایک حسین شے ہے؟ برق و کواکب کیوں اتنے حسین معلوم ہوتے ہیں؟ ایک متناسب اور موزوں چہرہ بعض اوقات تو بڑا ہی حسین لگتا ہے اور بعض اوقات اس میں کوئی حسن نظر نہیں آتا۔ تو کیا ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ حسن تناسب اور ہم آہنگی سے بالاتر ہے۔ اور تناسب یا ہم آہنگی بذات خود کسی دور افتادہ اصول سے اپنا حسن مستعار لیتے ہیں؟ اظہار خیال کی دلکشی میں کون سی ہم آہنگی ہوتی ہے؟ اخلاق حسنہ، عمدہ قوانین، عقلی تحقیق و جستجو میں کون سی ہم آہنگی پائی جاتی ہے؟ تجریدی تخیل میں کس قسم کی ہم آہنگی ہو سکتی ہے؟ جملہ نیکیوں کو روح کے حسن سے تعبیر کیا جاتا ہے تو ان میں ہم آہنگی کیسے داخل ہوتی ہے؟

فلاطینوس اصولِ تناسب اور ہم آہنگی کا سخت مخالف ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے۔

"حسن تناسب اور ہم آہنگی کا نام نہیں بلکہ وہ نور ہے جو اشیاء کے تناسب اور ہم آہنگی کے اوپر چمکتا ہے اور اسی پر ان کی دلکشی اور نظر افروزی کا انحصار ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہیں تو پھر کیا وجہ ہے کہ حسن کا نور زندہ اشخاص میں تو نظر آتا ہے مگر مردہ چہرہ پر صرف اس کا ایک شائبہ ہی معلوم ہوتا ہے۔ گو اس کی شکل و شباہت عناصر ترکیبی کے تناسب اور ہم آہنگی کے لحاظ سے ابھی خراب نہ ہوئی ہو۔ کیا سبب ہے کہ زندہ جیتے جاگتے افراد نسبتاً زیادہ خوبصورت ہوتے ہیں۔ اگرچہ بے جان مجسمے ان سے کہیں زیادہ متناسب اور ہم آہنگ کیوں نہ ہوں ؟ اور یہ کیوں ہے کہ ایک نسبتاً بدصورت زندہ شخص کسی حسین شخص کے مجسمے سے زیادہ دلکش ہوتا ہے ؟ اس کے علاوہ اور کوئی وجہ نہیں کہ زندہ حسن بے جان حسن کے مقابلے میں زیادہ مرغوب اور اس سے زیادہ نیکی کی فطرت کا حامل ہوتا ہے۔"

(اینیڈ۔ جلد پنجم)

فلاطینوس کے جمالیاتی افکار میں عقل کو زیادہ اہمیت حاصل ہے کیوں کہ وہ جذبات کے علاوہ عقل کو بھی دل کے ساتھ حسن کاری کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ فن یا فطرت کے دائرے میں آنے والی ہر ایک تخلیق کی خلاق عقل ہے۔ اور ہر تخلیق پر عقل کی ہی عملداری ہوتی ہے۔

فلاطینوس کے نزدیک عقل وجودِ حقیقی ہے اور وجودِ حقیقی عقل ہے۔ عقل ہی وجودِ حقیقی کو قدر عطا کرتی ہے۔ وجود اس لئے حقیقی ہے کہ اس کا ماخذ عقل ہے۔ موجوداتِ عالم کی جملہ ہیئتیں جو عقل سے محروم ہیں وہ وجودِ حقیقی نہیں ہیں۔

فلاطینوس کا نظریۂ فن اس اعتبار سے ترقی یافتہ ہے کہ اس میں نقالی سے زیادہ عقل، تخیل اور جذبے کے امتزاج پر زور دیا گیا ہے۔ چنانچہ اس کا کہنا ہے کہ اگر کوئی

شخص فنونِ لطیفہ کی محض اس وجہ سے تحقیر کرتا ہے کہ وہ نقالی سے معرضِ وجود میں آتے ہیں تو پہلے ہمیں یہ دیکھنا ہوگا کہ کائنات کی تمام اشیاء بذاتِ خود کسی اور شے کی نقل ہیں یعنی عقل و تخیل کی۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ فنون محض عالمِ مرئی کی نقالی ہی نہیں کرتے بلکہ وہ اس عقل کی طرف بھی رجوع کرتے ہیں جو فطرت اور کائنات کا سرچشمہ ہیں۔ مزید براں وہ جس چیز کی تخلیق کرتے ہیں اس میں حسن و کمال کا اضافہ بھی کرتے ہیں کیوں کہ ان کے تصرف میں حسن ہوتا ہے۔ اسی بات کو اس نے ایک دوسری جگہ اور زیادہ واضح طور پر اس طرح کہا ہے کہ "ایک حسین شے اس عقل میں حصہ لینے سے پیدا ہوتی ہے جس کا منبع الوہیت ہے۔"

برٹرینڈ رسل (۱۸۷۲ء۔ ۱۹۷۰ء) اس کی اخلاقیات کے بارے میں لکھتا ہے کہ "اسپینوزا کی طرح فلاطینوس کے یہاں بھی اخلاقی پاکیزگی اور رقت پائی جاتی ہے جو بہت موثر ہے۔"

نو افلاطونیت کا اثر ہمہ گیر تھا جس نے تصوف پر بھی اپنا عکس ڈالا اور عہدِ جدید میں بالخصوص گوئٹے اور کروچے کو متاثر کیا۔

قرونِ وسطیٰ میں مسیحیت اور کلیسا نے حسن و فن کو قابلِ اعتنا نہ سمجھا بلکہ دنیاوی چیزوں میں دلچسپی روح کے لئے خطرے کا باعث تصور کی گئی۔ خاص طور پر ادب، ڈراما اور فنونِ لطیفہ کو یونان و روم کی کافرانہ بت پرستیوں سے وابستہ سمجھا گیا لیکن اس دور میں بت پرستی کے خطرے کے باوجود سنگتراشی اور مصوری کو تقدیس و پارسائی کے معاون ذرائع کی حیثیت سے اور ادب کو اعلیٰ فنون کی تعلیم کے جزو کی حیثیت سے تسلیم کیا گیا۔

قرونِ وسطیٰ کے فلسفے میں جمالیات کے مسائل زیادہ واضح نہیں تھے لیکن اس عہد کے دو بڑے مفکرین سینٹ آگسٹائن (۳۵۴ء۔ ۴۳۰ء) اور سینٹ تھامس اکویناس (۱۲۲۵ء۔ ۱۲۷۴ء) کی تصنیفات میں اہم اشارے ملتے ہیں۔

اگسٹائن کے نظریے میں وحدت، موزونیت، ہمواری، تناسب اور تنظیم کے مخصوص تصورات ہیں۔ وحدت نہ صرف فن بلکہ حقیقت کا بھی بنیادی تصور ہے۔ وہ موزونیت کو وجود اور حسن کی بنیاد تصور کرتے ہوئے کہتا ہے۔

"جسمانی ہیئتوں کے حسن کو غور سے دیکھو تو تمہیں معلوم ہوگا کہ ہر ایک چیز موزونیت کے سبب اپنے صحیح مقام پر ہے۔ موزونیت سے مساوی اور غیر مساوی حصوں میں ایک خاص ترتیب و تنظیم پیدا ہوتی ہے۔ جس کے سبب ایک مربوط شکل وجود میں آتی ہے۔ ..... ترتیب و تنظیم سے وحدت پیدا ہوتی ہے۔ اور وحدت کسی شے کو اس کے اجزائے ترکیبی کے درمیان پائی جانے والی موزونیت کے باہمی ربط سے آتی ہے۔"

آگسٹائن نے اپنی تصنیف خود کلامی (SOLILOQUIES) میں ادبی صداقت سے بھی بحث کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ہمیں مختلف قسم کے کذب و فریب میں امتیاز کرنا چاہئے۔ بعض اوقات اوراکی التباس کے باعث ایک خطِ مستقیم خمیدہ نظر آتا ہے جب کہ حقیقت میں ایسا نہیں ہوتا۔ ایک آدمی کا مجسمہ ایک زندہ آدمی نہیں ہو سکتا، لہٰذا اس میں کوئی فریب نہیں! اسی طرح ایک افسانوی کردار اس وقت تک حقیقی نہیں معلوم ہوتا جب تک فنکار یا شاعر اس کو اس انداز سے پیش نہ کرے کہ وہ حقیقی معلوم ہو۔

سینٹ طامس اکویناس کے نزدیک حسن کے لئے تین شرطیں لازمی ہیں۔ اوّل اکملیت (PERFECTION) یعنی جو شے مکمل طور پر مربوط یا کامل نہیں ہے حسین نہیں ہو سکتی، شکستہ اور نامکمل اشیاء بالعموم بدصورت ہوتی ہیں۔ دوم تناسب اور ہم آہنگی۔ یہ تناسب اور ہم آہنگی جزوی طور پر معروض کے اجزائے ترکیبی کے درمیان ہونا چاہئے اور بالخصوص معروض اور مشاہدہ کرنے والے کے درمیان بھی ہم آہنگی ہونا نہایت ضروری ہے۔ سوم صفائی اور شستگی کا وصف معروضات کو حسن عطا کرتا ہے۔ صفائی اور شستگی کا تصور تو افلاطونیت سے وابستہ ہے۔ اور ماورائی حسن کے نور کے مترادف ہے صفائی

اور شستگی سے اس کی مراد ہیئت کے اس نور سے ہے جو معروض کے متناسب اجزائے ترکیبی پر چمکتا ہوا نظر آتا ہے۔ حسن چونکہ خیر کا ایک جزو ہے اس لئے اس کو ایک قیلیی اصطلاح کہہ سکتے ہیں۔ جو معروضات کی نوعیت کے اعتبار سے مختلف معانی میں استعمال ہوتی ہے۔ مختصر طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ حسن کسی شے کے جملہ اوصاف کو بحیثیت مجموعی ظاہر کرنے والی ایک علامت ہے۔ ہر چیز اپنے اپنے اعتبار سے حسین ہوتی ہے۔

پندرہویں سولہویں صدی عیسوی میں افلاطونیت کے احیاء اور نو افلاطونیت کے استحکام سے کچھ مفکرین کے یہاں دلچسپ فلسفیانہ خیالات کی نشو و نما نظر آتی ہے۔ اس دور میں فنون لطیفہ میں مصوری، سنگتراشی اور فن تعمیر پر بہت سی اہم کتابیں لکھی گئیں۔ مارسیلیو فیسینو اس دور کا سب سے بڑا مفکر سمجھا جاتا ہے۔ وہ افلاطون اور فلاطینوس کا شارح و مفسر اور اطالیہ کی جدید اکیڈیمی (۱۴۶۳ء) کا بانی ہے۔ اس کی سب سے زیادہ اہم تصنیف تھیولوجیا پلاٹونیکا (THEOLOGIA PLATONICA) ہے جس میں اس نے یونانی اور آگسٹائن کے جمالیاتی تصورات کو آگے بڑھایا اور افلاطون کے فیڈو (PHAEDO) پر مبنی نظریۂ تفکر (THEORY OF CONTEMPLATION) کا اضافہ کیا۔ اس نظریے کے تحت وہ کہتا ہے کہ روح ایک حد تک جسم کی طرف سے ہٹ کر افلاطونی ہیئتوں کے خالص عقلی شعور کی طرف چلی جاتی ہے۔ فنی تخلیق کے لئے یہ باطنی ارتکاز نہایت ضروری ہے۔ کیوں کہ وہ حقیقت سے لاتعلقی پر مشتمل ہوتا ہے اور اس چیز کی پیش بندی کرتا ہے جو ابھی تک معرض وجود میں نہیں آئی ہے۔ یہی باطنی ارتکاز جمالیاتی تجربے کے لئے بھی ضروری ہے اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حسن کا ادراک صرف ذہنی قوتوں یعنی قوت باصرہ قوت سامعہ اور قوت متخیلہ کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ تحتانی حواس کے ذریعہ نہیں۔

فنون لطیفہ پر اس دور کی اہم تصانیف لیون باٹستا البرٹی کی بالترتیب مصوری،

سنگ تراشی اور فن تعمیر پر مشتمل تین کتابیں ملتی ہیں۔ اس کے علاوہ لیونارڈو ڈا ونچی (١٤٥٢ء - ١٥١٩ء) کا بھی مصوری پر ایک مربوط مقالہ ہے۔ البرشٹ ڈیورر (١٤٧١ء - ١٥٢٨ء) کی دو تصانیف بھی زیادہ اہم تصور کی جاتی ہیں۔ ایک تو "اقلیدس اور مناظر" ہے اور دوسری "انسانی تناسبات"۔ ڈیورر حسن کی افادی اقدار کا قائل ہے۔ اس کے خیال میں حسن کا انحصار بہت سی چیزوں پر ہوتا ہے اور سچا نقطۂ اعتدال افراط اور تفریط کے درمیان ہے۔

افلاطون کی شاعروں پر ملامت اور ارسطو کا تصور المیہ اور تزکیہ نفس تحریک احیائے علوم کے مرکزی اور مسلسل موضوعات تھے۔ ارسطو کا ادبی تصور کہ شاعری عمل و حرکت کی نقل ہونی چاہئے اور ہوریس کا نظریہ کہ شاعری سے سرور انگیزی اور تعلیم کا کام لیا جا سکتا ہے، اس دور کی شعریات پر حاوی تھے۔

فلسفہ جدید اور روشن خیالی کے بانی رینے ڈیکارٹ (١٥٩٦ء - ١٦٥٠ء) نے جمالیات پر کومپینڈیم میوزیکا کے عنوان سے ایک رسالہ لکھا جس میں تناسب اور ہم آہنگی کو ضروری بتایا۔ اس کا علمیاتی طریقہ اور اس کے اخذ کردہ نتائج نو افلاطونی جمالیات کے ارتقا میں خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ اس نے عام طور پر تصور کی شستگی و صفائی، تعلیم کی درشتی اور سخت گیری اور تغیر کے بنیادی اصولوں میں وجدانی ایقان پر زیادہ زور دیا جس کا اثر دیپرے بوائیلو (١٦٣٦ء - ١٧١١ء) کی تصنیف فن شاعری (١٦٧٤ء) اور پوپ کے "تنقید پر مضمون" (١٧١١ء) میں بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

سولہویں صدی عیسوی میں فنی تخلیقات اور ان کے محاکمے کے قواعد و ضوابط کی تصدیق ارسطو یا کلاسیکی مصنفین کی تصانیف کی سند کے ذریعے کی جاتی تھی۔ جمالیات میں جدید عقلیت سے یہ توقع تھی کہ ان قواعد و ضوابط کی بنیاد کو، اس اصول متعارفہ کے استخراج کے ذریعے کہ فن فطرت کی نقل ہے، اور زیادہ استحکام بخشا جائے گا۔ چنانچہ تیم

یہ ہوا ١٧٦٥ء میں سیموئل جونسن نے شیکسپیئر پر ایک مقدمہ لکھا جس میں اس نے اس بات پر زور دیا کہ "عام فطرت" کا صحیح صحیح استحضار ہی فن کا مقصد ہونا چاہئے اور مصور کسی بھی چیز کو انفرادی طور پر نہیں بلکہ بحیثیت ایک نوع کے دیکھے۔ ١٧٧٨ء میں رینالڈز نے اپنی تصنیف DISCOURSES میں مصور کو یہ مشورہ دیا کہ وہ فطرت پر تجریدی طور سے غور کرے اور اپنی تخلیق میں کسی چیز کے نوعی اوصاف کو ہی پیش کرے۔

سترہویں صدی عیسوی میں قواعد و ضوابط کے استناد اور قطعیت پر اختلاف نے عقل اور تجربے کے تصادم کی شکل اختیار کر لی تھی۔ مثال کے طور پر فرانسیسی المیہ ڈراما نگار کورنی (١٦٠٦ء - ١٦٨٤ء) اپنی ایک تصنیف تھری ڈسکورسیس (THREE DISCOURSES) میں اس بات کو تسلیم کرتا ہے کہ ڈرامے میں مکان، زمان اور امر واقعہ کی وحدت کو ملحوظ رکھنا چاہئے لیکن ساتھ ہی ساتھ یہ بھی کہتا ہے کہ اصول و ضوابط کا غلام نہیں ہونا چاہئے کیوں کہ بعض اوقات ڈرامائی تاثیر یا سامعین کی لطف اندوزی کی خاطر ان اصولوں سے انحراف بھی کیا جا سکتا ہے یا ان میں کوئی ترمیم کی جا سکتی ہے۔ فرانس میں مولیر (١٦٠٢ء - ١٦٧٣ء) اور دیگر فرانسیسی مفکرین نے کورنی کی رائے سے اتفاق کیا ہے۔ ١٦٦٨ء میں انگریزی کے مشہور و معروف ڈراما نگار ڈرائیڈن (١٦٣١ء - ١٧٠٠ء) نے ڈرامائی شاعری پر ایک مقالہ سپرد قلم کیا جس میں اس نے یہ تجویز پیش کی کہ اگر ڈراما کسی مقصد کی تکمیل کے لئے ہوتا ہے تو اس کے کچھ اصول و ضوابط بھی ہونے چاہئیں لیکن یہ اصول و ضوابط محض امکانی ہوتے ہیں۔ ان کا انحصار تجربے پر ہوتا ہے۔ اس بات کو مد نظر رکھتے ہوئے جونسن نے زمان و مکان کے ارسطو نما اصول کی سخت تنقید کی۔

سترہویں صدی عیسوی میں دیپرے بوئیلو (١٦٣٦ء - ١٧١١ء) مشہور فرانسیسی

طنز نگار شاعر نے "فن شاعری" میں جمالیاتی نقطۂ نظر سے شاعری کے مختلف اصناف کے اصول وضع کئے اور فن کے لئے حسن میں اعتدال، ادبی تناسب اور اخلاقی مقصدیت کے عناصر کو بنیادی قرار دیا۔

المانی فلسفی اور ماہر جمالیات بام گارٹن (۱۷۱۴ء–۱۷۶۲ء) کے مقالے "شاعری کے متعلق امور پر فلسفیانہ افکار" میں علم کے نظریے سے فن کے مابعد الطبیعاتی طریق کو سمجھنے کی باضابطہ کوشش کی گئی ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے بام گارٹن پہلا مفکر ہے جس نے جمالیات کے لئے لفظ ایستھیٹکس (AESTHETICS) کو پہلی بار وضع کیا۔ بام گارٹن کا اصل مقصد شاعری اور بالواسطہ ان جملہ فنون لطیفہ کی توضیح پیش کرنا تھا جو ایک مخصوص ہیئت، سطح اور ادراک حسی پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس کے نزدیک حسی مواد واضح اور مبہم دونوں طرح کا ہوتا ہے۔ اور شاعری ایک ایسا حسی اظہار خیال ہے جس میں واضح اور مبہم دونوں طرح کے تصورات ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ ایک نظم میں جس قدر واضح تصورات ہوتے ہیں اسی قدر اس میں صفائی اور شستگی پائی جاتی ہے۔ لہذا شعری تخلیق اور اس کے محاکے اصولوں کو تخلیق کی شستگی و صفائی کے طریقوں کے ساتھ وابستہ ہونا چاہئے۔

بام گارٹن اپنی معروف و مشہور تصنیف "ایستھٹک" میں جمالیات کو حسیاتی علم سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ کتاب مختصر مگر نہایت جامع ہے۔ اس میں شاعری اور دوسرے فنون سے بحث کی گئی ہے۔ اس کے اخلاقی انداز بیان نے گارتیزی نقطۂ نظر کو زیادہ تقویت بہم پہنچائی۔

بام گارٹن کے جمالیاتی نظریے میں "تصور کمال" کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ لہذا وہ کمال کو حسن کی لازمی صفت تصور کرتا ہے اور احساس یا جذبے کی اکملیت کو حسن کا نام عطا کرتا ہے۔ اس کے نزدیک کائنات اپنے گوناگوں اور مختلف النوع

نظاروں کی کثرت میں ایک مکمل ہم آہنگی رکھتی ہے جس کو وہ وحدت کے نام سے تعبیر کرتا ہے اور اس وحدت کو وہ کمال اور کمال کو مظہر حسن تصور کرتا ہے۔ جس شے میں کمال کا فقدان ہے اس کو وہ قبیح خیال کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے "حسن دیکھنے والے کو مسرت عطا کرتا ہے اور بد صورتی قابل نفرین ہے"۔

بام گارٹن کے نظریۂ فن کا بنیادی اصول تو نقالی ہی ہے۔ لیکن اس کا کہنا ہے کہ فن کار اس معنی میں فطرت کا نقال نہیں ہوتا کہ وہ فطرت کی ہو بہو نقل کرتا ہے۔ بلکہ اس کو ایک حقیقی معروض میں احساس و تاثر کا بھی اضافہ کرنا پڑتا ہے۔ اور اس ایک مکمل شے کی تخلیق کے عمل میں وہ فطرت کی نقل کرتا ہے۔ ایک مکمل شے کو فنکار ایک مربوط موضوع کے ذریعہ وحدت کا وہ وصف عطا کرتا ہے جو مرکز تقل بن جاتا ہے۔

ایبے باطو کا نظریۂ فن بھی بام گارٹن کے نظریۂ فن سے متاثر نظر آتا ہے۔

لیسنگ (۱۷۲۹ء–۱۷۸۱ء) نے اپنی تصنیف لاکوآن میں شاعری اور مصوری سے بحث کرتے ہوئے ان کی الگ الگ اقدار کا جائزہ لیا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا وسیلۂ اظہار علامات ہیں جن کو نقالی میں استعمال کیا جاتا ہے، لیکن شاعری اور مصوری اپنی اپنی نقل کی صلاحیتوں کے اعتبار سے ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہوتی ہیں۔

لیسنگ کا نظریۂ حسن معروضی ہے کیوں کہ وہ حسن کے صرف مادی یا خارجی پہلو کا ہی قائل ہے۔ اور مادی حسن کے متعلق اس کا تصور صوری، ہندسی اور وصفی ہے۔ صوری حسن سے اس کا مقصد وہ حسن ہے جو صورت پذیر ہوتا ہے، ہندسی حسن سے مراد وہ حسن ہے جس میں ہندسی تناسب پایا جاتا ہے۔ اور وصفی حسن سے مراد یہ ہے کہ حسن سادگی کا نہیں بلکہ زیبائش و آرائش کا مرہون منت ہوتا ہے۔

لیسنگ، لاکوآن میں ایک جگہ کہتا ہے کہ مادی حسن ان مختلف حصوں کے تناسب عمل سے پیدا ہوتا ہے جن کو ایک نظر میں دیکھا جا سکتا ہے۔ لہذا اس امر کی ضرورت ہے

کہ انھیا کے مختلف حصے ایک دوسرے کے پاس پاس ہوں۔ اور وہ معروضات جن کے مختلف حصے ایک دوسرے کے نزدیک ہوتے ہیں صحیح معنی میں مصوری کے موضوعات ہیں اور صرف مصوری ہی ایک ایسا فن ہے جو مادی حسن کی نقل کر سکتا ہے۔

فن شاعری کے بارے میں وہ اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ شاعروں کو لازمی طور پر حسن کے عناصر ترکیبی کا یکے بعد دیگرے تفصیل کے ساتھ ذکر کرنا پڑتا ہے۔ لہٰذا اس مادی حسن کے بیان سے مکمل طور پر باز رہنا چاہئے اور اس بات کا احساس ہونا چاہئے کہ ان عناصر ترکیبی کو ایک تسلسل میں ترتیب دینے سے وہ تاثر پیدا نہیں کیا جا سکتا جو ان کو پہلو بہ پہلو رکھنے سے پیدا ہوتا ہے اور یہ کہ جب ہم ان پر اپنی نظر مرکوز کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ہمارے سامنے کوئی متناسب تصویر نہیں آتی۔ اس کے علاوہ مخصوص وضع کے گوش وچشم، بینی و دہن کے مجموعی تاثر کا تصور اس وقت تک ہمارے ذہن میں نہیں آتا جب تک اسی طرح کے مختلف اعضائے جسمانی کا کمبی نیشن (COMBINATION) ہمارے ذہن میں موجود نہ ہو۔

لیکن اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ شاعری مادی حسن کی تصاویر پیش کرنے سے قاصر ہے لیسنگ کا کہنا ہے کہ شاعری حسن کو دلکشی اور جاذبیت میں تبدیل کر کے مادی حسن کے اظہار میں فن مصوری پر فوقیت حاصل کر سکتی ہے۔ حسن کی حرکی صورت کا نام دلکشی ہے۔ مصور حرکت کی طرف اشارہ کرتا ہے لیکن فی الحقیقت اس کی بنائی ہوئی تصاویر بے حس و حرکت ہی ہوتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصویر میں دلکشی پر تصنع ہوتی ہے۔ مگر شاعری میں دلکشی کا وصف فطری اور حقیقی ہوتا ہے۔

لیسنگ کے تصور حسن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ حسن کے وصفِ جلال کو اس کے وصفِ جمال سے زیادہ اکمل سمجھتا ہے۔ چنانچہ اس کے نزدیک مرد کا حسن نہ صرف صنفِ نازک کے حسن سے بلکہ کائنات کی ہر شے کے حسن سے اعلیٰ و اکمل ہے، لہٰذا اسی کو

وہ مثالی حسن کہتا ہے۔

لیسنگ نے اپنے استدلال کی وضاحت اور تنقیدی بصیرت سے جمالیات کو ایک نیا موڑ عطا کیا۔

نو کلاسیکی تنقیدی نظریے کا ارتقا جمالیاتی تجسّس سے ہوا۔ انگریز مصنفین نے تجربیت کی بیکونین روایت میں، جس کی بنا بیکن نے ڈالی تھی، پیروی کی، یہ لوگ فن کے نفسیاتی مطالعے میں دلچسپی رکھتے تھے۔ فنی کارنامے میں تخیل کی اہمیت اور جدت سے سترہویں صدی کے تجربیت پسند پوری طرح واقف نہ تھے۔ علم میں عقلیت پسندوں نے تخیل کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی۔ وہ اس کو خیالی پیکر تراشی کی صورت سمجھتے تھے، جو علم و آگہی میں کوئی رول ادا نہیں کرتی۔ دیکارت ان کو تخیل کی غلط کاریوں سے تعبیر کرتا ہے لیکن بیکن نے قوت متخیلہ کو قوت حافظہ اور استدلال کی صف میں رکھ کر شاعری کے ساتھ مخصوص کیا۔

طامس ہوبز (۱۵۸۸ء - ۱۶۷۹ء) نے پہلی بار تخیل کا تجزیہ کیا۔ یعنی خیالی پیکر یا تشبیہات اس وقت تک ذہن میں موجود ہوتے ہیں جب احساس کی عضویاتی حرکات رک جاتی ہیں۔ لیکن اس سادہ تخیل کے علاوہ جو محض انفعال ہوتا ہے ایک مرکب یا مخلوط تخیل بھی ہوتا ہے، جو پرانی تشبیہات کو ترتیب دے کر نادر تشبیہات کی تخلیق کرتا ہے۔ ہوبز نے یہ بھی بتایا کہ ذہن میں سلسلہ ہائے خیال تلازمے کے اصول کے تحت ہوتے ہیں لیکن اس نے اس کی مکمل توضیح نہیں کی۔

تلازم خیالات کے نظریہ کو باضابطہ نفسیاتی طور پر ہیوم (۱۷۱۱ء - ۱۷۷۶ء) اور ہارٹلے (۱۷۰۵ء - ۱۷۵۷ء) نے پیش کیا۔ ہیوم کا یہ اصول کہ خیالات کے باہمی تلازم کا رجحان، مشابہت یا علت و معلول کے تعلق کے باعث پیدا ہوتا ہے۔ بہت سے ذہنی عملیے کی تشریح کے لئے ایک کارگر اصول بن گیا۔ ہارٹلے نے اس طریق کار کو اور آگے بڑھایا جس

تنقید کے باوجود اٹھارہویں صدی عیسوی میں تلازمیت کے نظریے نے فنی مسرتوں کا تجزیہ کرنے میں ایک اہم رول ادا کیا۔

فن کے نفسیاتی اثرات اور جمالیاتی تجربے کی تحقیق کے کام کا ارتقا دو طرح پر ہوا۔ (۱) مخصوص جمالیاتی اوصاف یعنی جمال اور جلال کے تجزیے اور توضیح کی تحقیق (۲) تنقیدی محاکمے یا ذوق کی ماہیت اور توجیہہ جواز کی تحقیق۔ اٹھارہویں صدی کے مفکرین نے موخرالذکر مسئلہ پر زیادہ زور دیا۔

اوائل اٹھارہویں صدی میں شیفٹس بری (۱۸۱۰ء - ۱۸۸۵ء) نے حسن و ہم آہنگی کو زندگی کا مقصود کہا ہے اور حقیقی حسن کو ہمارے عمل سے وابستہ بتایا ہے۔ یعنی حسن فن کار کے ہنر کی بدولت پیدا ہوتا ہے۔ نو افلاطونیوں کی طرح شیفٹس بری حسن کو مخفی قوت کا اظہار سمجھتا ہے، جس کا بھید پانا مشکل ہے۔

شیفٹس بری کا فلسفہ بنیادی طور پر افلاطونی تھا، لیکن وہ اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ تناسب اور ہم آہنگی جس کا ادراک حسن کی شکل میں ہوتا ہے اس کا ادراک خیر کی صورت میں بھی ہوتا ہے۔ شیفٹس بری نے اس بصیرت کو اخلاقی حس (MORAL SENSE) سے تعبیر کیا ہے جس کے ذریعے تناسب و ہم آہنگی کا ادراک جمالیاتی اور اخلاقی دونوں شکلوں میں ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی درک کی مخصوص صلاحیت کا تصور ذوق کے نظریئے کی ہی ایک صورت ہے۔ اس کے علاوہ جمالیات کے ارتقا میں شیفٹس بری نے اور بھی کارہائے نمایاں انجام دیئے ہیں۔ اس نے لاتعلقی کو جمالیاتی رویّہ کی ایک اہم خصوصیت قرار دیا اور فطرت کی بھیانک اور بے ڈھنگی ہیئتوں کی قدرشناسی کر کے اٹھارہویں صدی میں حسن و جمال سے الگ جلال کو جمالیاتی وصف کی حیثیت سے زیادہ اہمیت دی۔

اڈیسن (۱۶۷۹ء - ۱۷۱۹ء) نے ۱۷۱۲ء میں اپنے جریدے "اسپیکٹیٹر" میں

ایک مقالہ جمالیاتی مسرت پر لکھا جس میں اس نے ذوق کو اس ذہنی استعداد سے تعبیر کیا جو تخیل کو سرور عطا کرنے والی تین باتوں یعنی رفعت (جلال) ندرت اور حسن کا ادراک کراتی ہے۔

فرانسس ہچسن (۱۶۹۴ء - ۱۷۴۶ء) جو آئرلینڈ کا رہنے والا تھا۔ اس نے حسن نظم و ضبط ہم آہنگی اور ڈیزائن سے متعلق مضامین لکھے۔ وہ حسن مطلق اور حسن اضافی سے بحث کرتے ہوئے حسن مطلق کو ہر چیز سے ماورا کہتا ہے اور حسن اضافی کو ان معروضات کا حسن بتاتا ہے جو دوسری چیزوں کی شبیہات ہوتی ہیں۔ ہم میں حسن مطلق کا تصور کثرت میں وحدت کے مشاہدے سے آتا ہے۔ اس نے جمالیاتی حس اور تلازمے کے نظریے کے باہمی تعلق کا محاکمہ کیا ہے۔ تلازمے کی وجہ سے ہماری قوت تصدیق یا فیصلہ بعض اوقات بدصورت شے کو بھی خوبصورت سمجھنے لگتی ہے اور کسی واقعی خوبصورت شے کو بدصورت خیال کرنے لگتی ہے، چنانچہ یہ ضروری ہے کہ ہم میں قوت مشاہدہ یا جمالیاتی حس سے الگ حسن کو دیکھنے کا فطری جذبہ اور جانچنے کا صحیح معیار ہونا چاہئے۔

دراصل ہچسن نے شیفٹس بری سے باطنی حس کا تصور مستعار لے کر جمالیاتی حس کو اس قوت سے تعبیر کیا جو کسی معروض کے جمالیاتی اوصاف کے سامنے آنے پر تصور حسن کی تشکیل کرتی ہے۔ جمالیاتی حس کا انحصار محاکمے یا تفکر پر نہیں ہوتا اور نہ یہ خارجی دنیا کے افادی اوصاف سے متاثر ہوتی ہے اور نہ ایتلاف تصورات یا تلازمے پر مبنی ہوتی ہے۔ ہچسن کے نزدیک کسی معروض میں حسن کا احساس اس وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ ہمارے سامنے یک رنگی اور تنوع کا ایک مخلوط تناسب پیش کرتا ہے۔

ڈیوڈ ہیوم (۱۷۱۱ء - ۱۷۷۶ء) نے جمالیات سے بحث کرتے ہوئے معیار ذوق

پر خاص توجہ دی ہے اور اس نے کہا کہ حسن عناصر ترکیبی کی ایک ایسی تنظیم اور ساخت ہے جیسی کہ ہماری فطرت کی بنیادی سرشت، عادت یا تخیل کی جولانی سے ہماری روح کو سکون یا مسرت عطا کرنے کے لئے مناسب ہوا کرتی ہے۔ اس نے "معیار ذوق" کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا جس میں اس بات پر زور دیا کہ ذوق کا کوئی ایسا مخصوص معیار ضرور ہونا چاہئے جس کی بنیاد پر جمالیاتی کمالات کو غلط یا صحیح ثابت کیا جا سکے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی محاکمے کے اصول، فنی تخلیقات کے ان اہم خصوصیات کے تحقیقی استخراج کے ذریعے سے وضع کئے جائیں جو ایک باصلاحیت، تجربہ کار، خاموش طبع اور غیر جانبدار مشاہدہ یا مطالعہ کرنے والے فرد کو مسرت عطا کرتی ہیں۔ کہیں افتاد طبع، عمر، ثقافت اور اسی قسم کے بہت سے اسباب ہیں جن کی حدود میں ہی جمالیاتی محاکمے کے دائرہ کا تعین کرنا ہوگا، اس کے علاوہ کوئی بھی ایسا معروضی معیار نہیں ہو سکتا جس کے ذریعے مختلف قسم کے اختلافات کو معقول طریقے سے حل کیا جا سکے۔

اٹھارہویں صدی کے مفکرین میں برک (۱۷۲۹ء - ۱۷۹۷ء) بھی قابل ذکر ہے۔ اس نے اپنی تصنیف جلیل و جمیل کی اصل پر فلسفیانہ تحقیق کی روشنی میں ہمارے تصورات میں مظہریاتی اور عضویاتی سطحوں پر جمال و جلال کا جائزہ لیا۔ پہلے وہ اس بات کی وضاحت کرتا ہے کہ معروضات کی وہ کون سی خصوصیات ہیں جو ہمارے اندر جمال و جلال کے احساسات کو بیدار کرتی ہیں۔ حسن کے احساسات بغیر کسی خواہش کے جذبۂ محبت کو برانگیختہ کرتے ہیں اور جلال کے احساسات کے بغیر کسی حقیقی خطرے کے جذبۂ حیرت کو روبہ کار لاتے ہیں۔ جلال کا احساس ایک قسم کے رعب و دبدبے پر مشتمل ہوتا ہے۔ لہذا کوئی بھی معروض جو تکلیف اور خطرے کے تصورات کو ابھار سکتا ہے یا وہ اسی قسم کے دوسرے معروضات سے وابستہ ہو یا ایسی صفات کا حامل ہو جن سے خوف و خطر کے تصورات پیدا ہوں، تو ہم اس کو جلیل کہہ سکتے ہیں۔ برک دلیل بھی پیش

کرتا ہے کہ، ابہام قوت و جبروت، عدم وجود، خلا اور بے کرانی وغیرہ جلال کے بنیادی اسباب ہیں۔ حسن و جمال سے بحث کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ صنف نازک کے حسن و جمال کو دیکھ کر ابھرنے والا وہ جذبہ جس میں جذبۂ شہوت کو دخل نہ ہو مکمل طور پر مثالی جذبہ (PARADISH EMOTION) ہوتا ہے۔ جو معروضات نرم و نازک صاف ستھرے، ہلکے پھلکے، لطیف و خوشگوار ہوتے ہیں ان سے لطف و جمال کا احساس پیدا ہو سکتا ہے اس طرح وہ حسن کے لئے ملائمت و لطافت کو ترجیح دیتا ہے۔

آگے چل کر برک جمال و جلال کی تشریح عضویاتی اعتبار سے کرتا ہے کہ وہ کون سی چیز ہے جس کے باعث کسی معروض کے ادراکی اوصاف جلال و جمال کے احساسات کو بیدار کرتے ہیں، اس سوال کا جواب دیتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ کسی معروض کے ادراکی اوصاف حقیقی محبت اور ہیبت کے مانند عضویاتی تاثرات کو بیدا کر کے جمال و جلال کے احساسات کو بیدار کرتے ہیں۔ اس کے نزدیک "حسن اعضائے جسمانی کے پورے نظام کو فرحت بخش کر اپنا عمل شروع کرتا ہے"۔ برک کا یہی مفروضہ عضویاتی جمالیات کے ارتقاء کی اولین کوشش تصور کیا جاتا ہے۔

برک نے یہ مسئلہ بھی اٹھایا کہ فن فطرت سے برتر ہے یا فطرت فن پر فوقیت رکھتی ہے؟ یہ سوال آج بھی غور طلب ہے۔ برک ویسے تو فن کو فطرت پر فوقیت نہیں دیتا لیکن فطرت کی نقالی سے فن کار کو چونکہ مسرت حاصل ہوتی ہے اس لئے فن فطرت سے آگے بڑھ جاتا ہے۔ اس کا فلسفۂ حسن حقیقت پسندانہ ہے۔

بہر حال اٹھارہویں صدی میں جمالیاتی تحقیق پر بہت کچھ کام ہوا۔ اس دور کے مفکرین نے جمال و جلال کے نظریے کو آگے بڑھایا اور معیار ذوق کی بنیادوں کو مستحکم کیا۔ اس جمالیاتی تحقیق کے دور میں کچھ ایسے غیر معمولی ادیبوں اور مفکروں کا

ذکر ضروری ہے جنھوں نے جمال و جلال پر کچھ نہ کچھ ضرور لکھا اور عہد حاضر میں بھی توجہ چاہتے ہیں۔ مثلاً الیکزینڈر جیرارڈ، ہنری ہوم، ہیو بلیر، طامس ریڈ، ژاں پیر کروساز، ایبے دبو، والٹیر (۱۶۹۴ء-۱۷۷۸ء) دس ماری انڈرے اور دیدیرو (۱۷۱۳ء-۱۷۸۴ء) قابل ذکر ہیں۔

اٹھارہویں صدی کے آخر میں ایک المانی مفکر کانٹ (۱۷۲۴ء-۱۸۰۴ء) کی شخصیت ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ پہلا جدید فلسفی ہے جس نے جمالیات کو نظام فلسفہ کا لازمی جزو قرار دیا۔ اس نے اٹھارہویں صدی کے جمالیاتی مسائل کی تنقید کی فلسفے کی شکل میں از سر نو تشکیل کی اور اس سلسلہ میں چند اہم سوالات اٹھائے۔ مثلاً جلال و جمال کے محاکمات کس طرح ممکن ہیں؟ یعنی اگر وہ واضح طور موضوعی ہیں تو پھر ان کی عام صحت کے مقدر دعوے کو کس طرح صحیح ثابت کیا جاسکتا ہے؟ کانٹ نے اپنی دو تصانیف تجزیہ حسن (ANALYTIC OF THE BEAUTIFUL) اور تجزیہ جلویت (ANALYTIO OF THE SUBLIME) میں اس بات سے تفصیلی بحث کی ہے کہ جن محاکمات کی عام صحت کا دعویٰ کیا جاتا ہے وہ موضوعی بھی ہوتے ہیں۔

کانٹ محاکمات حسن اور محاکمات ذوق کو ایک ہی تصور کرتا ہے۔ اس نے حسن اور ذوق کا تجزیہ چار پہلوؤں یعنی کیفیت، کمیت، مقصد کے ساتھ تعلق اور معروض کی جہت کے مطابق کیا ہے جس کا خلاصہ حسب ذیل طریقے پر پیش کیا جاسکتا ہے۔

(۱) ذوق کسی معروض کے محاکے کی قوت یا استعداد کا نام ہے یا یہ خوشگواری اور ناگواری سے مکمل لاتعلقی کے ساتھ معروض کے استحضار کا ایک طریقہ ہے۔

(۲) حسن وہ ہے جو آفاقی طور پر بغیر کسی مخصوص تصور کے مسرت عطا کرتا ہے۔

(۳) معروض کی مقصدیت کی ہیئت کا نام ہی حسن ہے۔ اور اس کا ادراک

معروض میں مقصد کے اظہار کے بغیر ہی ہوتا ہے۔

(۴) حسین وہ شے ہے جس کو بغیر کسی مخصوص تصور کے مسرت عطا کرنے والا معروض سمجھا جاتا ہے۔

کانٹ نے جمالیاتی شعور کی دو تعریفیں کی ہیں اول ایجابی اور دوم سلبی۔ جمالیاتی شعور کی ایجابی تعریف یہ ہے کہ "جمالیاتی شعور حسن و عقل کا مقام اتصال ہے۔ اور سلبی تعریف یہ ہے کہ "جمالیاتی شعور کا تعلق نہ تو مجرد عقل سے ہے اور نہ حسیاتی تشفی اور اخلاقی تسکین سے" کانٹ کی یہ دونوں تعریفیں ناقص معلوم ہوتی ہیں۔

کانٹ حسن کی موضوعیت کا قائل ہے اور وہ ذوق کی قوت محاکمہ کو بھی موضوعی تصور کرتا ہے۔

کانٹ اپنے ابتدائی مباحث میں تو جمیل و جلیل میں کسی قسم کے ترکیبی ربط کا قائل نہیں معلوم ہوتا لیکن اس کے آخری مباحث سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اس کے ذہن میں جمیل و جلیل کے ترکیبی ربط کی گنجائش پیدا ہوگئی تھی، وہ جلال کو بھی جمال ہی کی ایک قسم تصور کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ حسن کا احساس فطری معروضات کے مشاہدے پر مبنی ہے۔ اور فکری معروضات عقل کائنات کی فنی تخلیقات ہیں اور جلال کا احساس بے بیکری اور خوف و دہشت پر مشتمل ہوتا ہے۔ لہٰذا یہ دونوں اقدار روح انسانی کو بالیدگی عطا کرکے اخلاقی ضرورت اور مقصد کی تکمیل کرتی ہیں۔

کانٹ کے جمالیاتی نظریات سے پہلے جرمن شاعر، ڈرامہ نگار شلر (۱۷۵۹ء-۱۸۰۵ء) نے استفادہ کیا۔ اس نے ان خیالات میں ثقافت اور آزادی کے بہت سے عمیق مسائل کا حل تلاش کرنے کی کوشش کی اور اپنے مضامین، نظموں اور بالخصوص ان مکتوبات میں جو اس نے "انسان کی جمالیاتی تعلیم" پر قلم بند کئے، کانٹ کے حسن و فن کے نظریے کی تجدید کرکے نو کانٹین طرز فکر کی بنیاد ڈالی جس کے ذریعہ سے آدمی

حیاتی منزل سے گزر کر عقلی اور مکمل انسانی زندگی کی منزل تک رسائی حاصل کرسکتا ہے۔ شلر آدمی کے اندر دو طرح کی IMPULSES کا پتہ چلاتا ہے اور کہتا ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہو کر ایک بلند ترین سطح پر پہنچ جاتی ہیں جہاں ایک نئی تحریک کی شکل اختیار کرلیتی ہیں جس کو وہ آزادی عمل سے تعبیر کرتا ہے۔ یہی وہ امپلس ہے جو جیتی جاگتی شبیہات یا دنیا کے حسن سے متاثر ہوتی ہے۔ آزادی عمل کی تحریک آزادی اور ضرورت کے ایک مخصوص امتزاج پر مشتمل ہوتی ہے۔ بالارادہ طور پر اصول و ضوابط کی پابندی بھی آزادی عمل کی تحریک کو متاثر کرتی ہے اور آدمی کے نفس نفیس کو حسی فطرت کی غلامی سے نجات دلا کر صحیح معنی میں انسان بناتا ہے اور اس کو سماجی کردار عطا کرتا ہے۔ شیلر کے یہاں فن انسان کو عمرانی بناتا ہے اور انسانیت کا علمبردار ہے

شیلنگ (۱۷۷۵ء - ۱۸۵۴ء) پہلا مفکر تھا جس نے اس نظریہ مطلق (ABSOLUTE STAND POINT) کی تحقیق کا دعویٰ کیا۔ فلاطینوس کے بعد وہ پہلا فلسفی ہے جس نے فن اور حسن کو ایک نظام فلسفہ کا مرکزی موضوع بنایا۔ اس نے اپنی تصنیف "ماورائی تصوریت کا نظام" میں فطرت اور فرد کے نفس کے مابین اختلافات کو دور کر کے مفاہمت اور مصالحت کی کوشش کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ فنی وجدان کے وقت فوراً ہی نفس پر شعوری اور لاشعوری دونوں قسم کی کیفیات طاری ہوتی ہیں اور غور و فکر کے بجائے ساتھ الہام و القا بھی ہوتا ہے۔ ایک غیبی تخلیقی قوت غیر شعوری سطح پر اسی طرح مصروف عمل ہوتی ہے جس طرح شعوری طور پر فنی عمل ہوتا ہے۔

شیلنگ کے خطبات میں "ماورائی عینیت"، "مطلق عینیت" میں تبدیل ہوجاتی ہے اور فن ایسا وسیلہ بن جاتا ہے جس کے ذریعہ وجود مطلق کا مکمل اظہار ہوتا ہے۔ شیلنگ کے نزدیک حس اور عقل کی مکمل وحدت کا دوسرا نام جمالیاتی محاکمہ ہے۔

جمالیات کا جینیتی نظام فکر ہمیں واضح طور پر ہیگل (۱۷۷۰ء - ۱۸۳۱ء) کے خطبات میں ملتا ہے جو ۱۸۳۵ء میں فلاسفی آف فائن آرٹ کے عنوان سے کتابی شکل میں شائع ہوئے۔ ہیگل کے فلسفے کی بنیاد ذہن مطلق کا تصور ہے اور مذہب فلسفہ اور فن اسی کے ہی تین مظاہر ہیں۔

ہیگل کے نزدیک جب فن میں آئیڈیا یا خیال حسی شکل اختیار کر کے اپنے آپ کو ہمارے حواس پر ظاہر کرتا ہے تو اسے حسن کہتے ہیں اور جب فن حسی شکل میں روحانیت کی تاثیر پیدا کر دیتا ہے تو ناظر کے سامنے صداقت کا حیرت انگیز انکشاف ہوتا ہے اور پھر وہ یہ دیکھتا ہے کہ میں کیا ہوں اور کیا ہوسکتا ہوں؟ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ فطرت تصور مطلق کو حسی و مادی شکل عطا کرنے کی کسی حد تک صلاحیت ضرور رکھتی ہے لیکن انسانی فنون میں اس کا مادی اظہار اعلیٰ ترین شکل میں ہوتا ہے۔

ہیگل کا خیال ہے کہ فن پارہ فطرت کی تخلیق نہیں ہوتا بلکہ انسان کے ذریعہ ہی معرض وجود میں آتا ہے۔ وہ لازمی طور پر صرف انسان کے لئے ہی ہے اور کسی نہ کسی شکل میں اس کا وسیلہ اظہار مادی اور حسی ہوتا ہے اور وہ حواس کو ہی متاثر کرتا ہے اور کسی نہ کسی مقصد کے ساتھ وابستہ ہوتا ہے۔

ہیگل نے فن کے جدلیاتی ارتقا کا نظریہ بھی بڑی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک فنی ارتقا کی تین منازل ہیں جن سے فنی شعور کی تاریخ کا خاکہ مرتب ہوتا ہے۔

(۱) علامتی فن یعنی فن تعمیر
(۲) کلاسیکل یعنی فن سنگ تراشی
(۳) رومانی۔ مصوری، موسیقی اور شاعری۔

ہیگل کے اس نظریہ کے مطابق علامتی یعنی فن تعمیر میں صحیح استحضار کی قوت کی

بہ نسبت صرف شکل تراشی ہی کی زیادہ جستجو ہوتی ہے۔ لہٰذا اس میں دو خامیاں پائی جاتی ہیں۔ پہلی یہ کہ اس کے ذریعہ پیش کیا ہوا حسن یا تصور ہمارے شعور کو برائے نام متاثر کرتا ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس کے وسیلۂ اظہار میں مادی عنصر بہت زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن کلاسیکی فن یعنی سنگ تراشی میں یہ دونوں خامیاں بڑی حد تک دور ہو جاتی ہیں کیوں کہ بقول ہیگل کلاسیکی فن میں حسن یا تصور کی صحیح تجسیم ہوتی ہے۔ اور اس کا وسیلۂ اظہار بھی نسبتاً کم مادی ہوتا ہے۔ بحیثیت مجموعی کلاسیکی فن میں "آئیڈیا" اور "امیج" کی ہم آہنگی قائم ہو جاتی ہے اور ان کے درمیان ایک قسم کا توازن بھی پیدا ہو جاتا ہے مگر فن کا ارتقا صرف اسی منزل پر ختم نہیں ہوتا کلاسیکی یعنی سنگ تراشی کا سب سے بڑا نقص یہ ہے کہ اس میں حسن یا تصور کو مادی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ لہٰذا کلاسیکی فن جہاں تخلیق حسن کی حسی تجسیم کو اعلیٰ مقام حاصل ہوتا ہے وہاں یہ بھی ہے کہ اس معیار کے فن کا دائرہ زیادہ وسیع نہیں ہوتا۔ تصورات لامتناہی ہوتے ہیں جن کا مکمل اظہار حسی تجسیم یا مادی شکل میں ناممکن ہے اس لئے ایک ایسے فن کی ضرورت پیش آئی جس کا وسیلۂ اظہار نسبتاً کم مادی ہو اور اس کا دائرۂ عمل بھی زیادہ وسیع ہو تاکہ لامتناہی تصورات کا مکمل اظہار ہو سکے۔ اس قسم کے فن کو ہیگل رومانی فن سے تعبیر کرتا ہے جس کے ذیل میں مصوری، موسیقی اور شاعری آتے ہیں۔ رومانی فن کا تجزیہ کرتے ہوئے ہیگل نے کہا کہ اول الذکر دونوں فنون شعور کی خارجی سطحوں پر ہی بھٹک کر رہ جاتے ہیں۔ لیکن رومانی فن شعور کی گہرائیوں میں اتر کر ایک روحانی عمل بن جاتا ہے۔ ہیگل کے اس نظریہ کو ہم مختصر الفاظ میں اس طرح بیان کر سکتے ہیں کہ علامتی فن میں ابلاغ سے زیادہ خیال حاوی ہوتا ہے۔ کلاسیکی فن میں خیال اور ابلاغ کا توازن ملتا ہے اور ان دونوں کے برعکس رومانی فن میں خیال ابلاغ پر غالب آ جاتا ہے اور روحانیت کی طرف لے جاتا ہے۔

اگرچہ ہیگل کے نظریۂ حسن و فن پر بہت سے اعتراضات کئے گئے لیکن انیسویں صدی میں المانی جمالیاتی طرز فکر پر ہیگل کے فلسفۂ عینیت کا ہی غلبہ رہا۔ اس صدی کے نصف آخر میں مفکرین اور فن کاروں کے یہاں اس کے اثرات کو بخوبی دیکھا جا سکتا ہے۔

انیسویں صدی کے ربع آخر میں شیلنگ کے فلسفۂ فطرت کے زیر اثر ذوق و احساس میں رومانی انقلاب پیدا ہوا اور جرمن اور انگریزی زبانوں کے شعراء نے ادبی تخلیقات میں نئی ہیئتوں کی جستجو شروع کی جن کے سبب فن کے مروجہ نظریات میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ عام طور پر رومانیت پسندوں نے فن کو فن کار کے ذاتی جذبات و احساسات کا اظہار تصور کیا جس کا ثبوت ہمیں ورڈزورتھ کی لیریکل بلیڈز کے مقدمہ، شیلی (۱۸۰۶ء - ۱۸۷۳ء) کی "ڈیفنس آف پوئٹری"، رسل کی "وہاٹ از پوئٹری" نیز اور بہت سے المانی اور فرانسیسی رومانیت پسندوں کی تحریروں میں ملتا ہے۔ اس عہد میں فن کاروں کے لئے اپنی ذات اور شخصیت ہی توجہ کا مرکز تھی۔

اس دور میں فن کے وقوعی نظریہ کی ایک نئی توضیح پیش کی گئی جس میں قوت تخیلہ کو فن کار کا ایک خاص ملکہ اور صداقت کے ادراک کی اہم صلاحیت قرار دیا گیا۔ کانٹ کی ماورائی عینیت کی رومانی ترجمانی کر کے کہ قوت متخیلہ خالق اور ایک الہامی قوت ہے جو فطرت اور اس کے رموز کا انکشاف کرتی ہے۔ شیلنگ، بلیک، ہیزلٹ اور بودلیئر نے قوت متخیلہ کو اسی مفہوم میں استعمال کیا ہے۔ کولرج نے تخیل اور واہمہ میں فرق کی وضاحت کی۔ اس کے نزدیک واہمہ حافظہ کی ایک شکل ہے جو ابتدائی حسی مواد کو از سر نو ترتیب دیتی ہے اور قوت متخیلہ وہ قوت ہے جو ان کو آپس میں جوڑ کر ایک نئی شکل مرتب کرتی ہے۔ ابتدائی اور ثانوی قوت متخیلہ کا فرق فنکار کی شعوری اور غیر شعوری تخلیقی قوت کے اظہار کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ کولرج کے اس نظریہ کی تو شروع شروع میں بڑی پر زور تائید کی گئی لیکن بالآخر فلابیر، ٹین اور المانی عینیت پسندوں کے زیر اثر اس نظریے کو رد کر دیا گیا۔

کولرج فنی تخلیق کو رشتۂ وحدت میں جکڑے ہوئے ایک ایسے کُل سے تعبیر کرتا ہے جس کی اصل قوت اس کے باطن میں مضمر ہوتی ہے۔ اس کے نزدیک تخیل اور لطافتِ خیال دو مختلف چیزیں ہیں۔ وہ فطرت کو جاندار اور اس سے متعلق فنی کارناموں کو بہ اعتبار ساخت منظم و زندہ سمجھتا ہے۔

رومانی دور میں علامت نگاری کو اہمیت حاصل رہی۔ شیلنگ اور بودلیئر نے استعارہ اور اسطور میں دلچسپی لی۔ انگریزی رومانی شعراء بالخصوص ورڈزورتھ نے غنائیہ شاعری میں دشت و مرغزار کی منظر نگاری کی اور مشاہدے اور تجربے کی اہمیت پر زور دیا۔ اواخر انیسویں صدی میں فرانسیسی علامتیت نے فروغ پایا۔ بودلیئر، ریمبو اور ملارمے نے علائم پسندی کو شاعری کی قلب ماہیت قرار دیا اور اس بات پر زور دیا کہ موجود فی الخارج علامتی معروضات شاعری کی جان ہیں۔

انیسویں صدی کے نصف آخر میں آرتھر شوپنہار (۱۷۸۸ء۔ ۱۸۶۰ء) کی تصنیف "عالم بہ حیثیت ارادہ و تصور" کانٹین عینیت کے پس منظر میں شایع ہونے کی وجہ سے جلد قبولِ عام حاصل نہ کر سکی، لیکن آہستہ آہستہ اس کی رومانی قنوطیت، الہامیت اور فن میں موسیقی کی مرکزی حیثیت کی وجہ سے وہ جمالیات میں اس صدی کی ایک اہم دستاویز بن گئی۔

شوپنہار ہستی موجودات کی اصل بجائے "تصور مطلق" کے ارادہ مطلق کو بتاتا ہے۔ اور ارادہ مطلق" کا خارجی اظہار حُسن ہے۔ چنانچہ وہ لکھتا ہے۔

"جب ہم یہ کہتے ہیں کہ یہ چیز حسین ہے تو اس کا یہ مطلب ہوتا ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی غور و فکر کا معروض ہے۔ ایک طرف تو ہر چیز کا خالص معروضی انداز پر مشاہدہ کیا جاتا ہے اور دوسری طرف "ارادۂ مطلق" ہر ایک چیز میں کسی نہ کسی حد تک اپنے آپ کو خارجی شکل میں ظاہر کرتا ہے اور اس لحاظ سے ہر چیز ایک تصور کا اظہار ہوتی

ہے۔ لہٰذا ہر چیز حسین بھی ہوتی ہے"۔

حسنِ انسانی کے بارے میں اس کا خیال ہے کہ "حسنِ انسانی ایک معروضی اظہار ہے جس سے مراد یہ ہے کہ وہ ارادۂ مطلق کی مکمل اور اعلیٰ ترین مادی شکل ہے"۔

شوپنہار کے نزدیک فنونِ لطیفہ کی بنیاد وجدان پر ہے اور وجدان کا موضوع وہ تصورات ہیں جن کو وہ افلاطونی تصورات سے تعبیر کرتا ہے۔ یہی وہ تصورات ہیں جن کو فن میں پیش کیا جاتا ہے۔ چونکہ تصور زمان و مکاں کی قید سے آزاد ہوتا ہے لہٰذا اس پر غور و فکر ہمارے لئے باعثِ سکون و راحت ہوتا ہے اور ہمیں ارادے کے مستقل دباؤ سے نجات مل جاتی ہے۔ فن کا اصل مقصد تصور کا ابلاغ و اظہار ہے جس کے ذریعہ وہ انسان کو ارادے کی غلامی سے آزاد کر کے مسرت عطا کرتا ہے۔

موسیقی کو وہ اپنے ارادے کی تجسیم کی بلند ترین شکل تسلیم کرتا ہے۔ کیوں کہ اس میں اول تا آخر ایک ہی تخیل کو مجموعی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ موسیقی دوسرے فنون کی طرح تصورات کی نقل نہیں ہوتی بلکہ خود ارادے کی نقل ہے۔ جس طرح الفاظ کو عقل کا ترجمان کہا جاتا ہے اسی طرح موسیقی جذبات و تاثرات کی زبان ہے جو براہِ راست ہمارے حواس کو متاثر کرتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ موسیقی کا اثر دوسرے فنون کے مقابلہ میں زیادہ قوی ہوتا ہے۔

شوپنہار کے نظریۂ موسیقی سے انیسویں صدی کی جمالیات میں ایک نیا اضافہ ہوا جس سے دیگر ماہرین جمالیات متاثر ہوئے۔

المانی مفکر نطشے (۱۸۴۴ء۔ ۱۹۰۰ء) نے رومانی فن کو فراریت کا مصداق سمجھ کر کبھی تسلیم نہیں کیا۔ اس کے جمالیاتی تصورات مختصر نوٹس کی شکل میں تھے جو اس کے انتقال کے بعد ۱۹۰۱ء میں عزم طاقت (THE WILL TO POWER) کے عنوان سے کتابی شکل میں شایع ہوئے۔

نطشے کی پہلی تصنیف "روح موسیقی سے المیہ کی پیدائش" (THE BIRTH OF TRAGEDY FROM THE SPIRIT OF MUSIC) ہے جو ۱۸۷۲ء میں اشاعت پذیر ہوئی۔ اس تصنیف میں اس نے ٹریجڈی (المیہ) کا یہ نظریہ پیش کیا کہ المیہ دو بنیادی محرکات کے باہمی ربط سے معرض وجود میں آتا ہے۔ ان دونوں محرکات کو وہ ڈائینیزین اور اپولونین اسپرٹ (DIONYSIAN AND APOLLONIAN SPIRIT) سے تعبیر کرتا ہے۔ پہلے محرک سے تجربے کی مسرت انگیزی اور دوسرے سے نظم و ترتیب اور تناسب کی ضرورت مراد ہے۔ نطشے کے نظریہ فن میں پہلا محرک ہی غالب نظر آتا ہے اور وہ اس بات پر مصر ہے کہ ٹریجڈی ترک دنیا کی تلقین اور زندگی کی نفی نہیں کرتی بلکہ مصائب سے نبرد آزما ہونے کا سبق دیتی ہے۔ وہ فن کو تقویت اور زندگی کے مترادف سمجھتا ہے۔ اس کے یہاں زندگی کے اثباتی نظریہ اور فن کی افادیت کو اہمیت حاصل ہے۔

انقلاب فرانس کے بعد صنعت و حرفت کی ترقی کے ساتھ ساتھ سیاست، معاشیات اور معاشرے میں بھی نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان بدلتے ہوئے حالات کی روشنی میں فن کار اور سوسائٹی کے باہمی رشتے پر از سر نو غور کیا گیا اور بہت سے فن کار اس نتیجے پر پہنچے کہ ہمیں سوسائٹی کی کوئی پرواہ کرتے ہوئے اپنی فنی تخلیق کو ہیئتی حسن اور اکملیت کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کرنی چاہئے۔ اس تصور کے ابتدائی نقوش ہمیں جرمن رومانی مفکرین ویکن روڈر اور لڈوگ کے یہاں ملتے ہیں۔ ۱۸۲۰ء کے لگ بھگ اس تصور نے فن برائے فن کے نظریئے کی شکل اختیار کر لی، ۱۸۳۰ء تک یہ نظریہ فرانس اور اس کے بعد انگلستان میں ایک اخلاقی مسئلہ بنا رہا۔ وسلر اور آسکر وائلڈ نے اس کی پرزور تائید کی، دراصل یہ نظریۂ فن کی خود مختاری کا ایک اعلان تھا اور اس کا مقصد فن کار کو اخلاقیات اور سماجی قیود سے نجات دلا کر فنی حسن کی اعلیٰ اقدار کی طرف مائل کرنا تھا۔ تھیوفیل گوتیر اور فلوبیر نے اپنی تحریروں کے ذریعہ فنی آزادی کا اعلان کیا

اور فن برائے فن کی تبلیغ کی۔ وہ کانٹ کے اس رویہ سے کہ فن کو آزاد ہونا چاہئے، متاثر ہے۔

اس دور میں حقیقت نگاری (جس کو ایمیل زولا فطرت نگاری سے موسوم کرتا ہے) کا نظریہ مقبول ہوا۔ جس کا مقصد ادب کو فطرت انسانی اور سماجی حالات کا آئینہ بنا کر ایک تجربی حیثیت عطا کرنا تھا۔ فلوبیر اور زولا کے یہاں حقیقت نگاری سے یہ مراد ہے کہ فن کار خیر و شر کو اعتدال پسند اور تجزیاتی زاویۂ نگاہ سے اس طرح پیش کرے گویا وہ قند و زہر جیسے مرکبات ہیں۔

ہپولیٹ تین (۱۸۲۸ء-۱۸۹۳ء) نے انگریزی ادب کی تاریخ میں فن پر نسل، ماحول اور عہد کے اثرات ضروری بتائے ہیں۔ کیوں کہ ان کی روشنی میں ہی فن پارے کی صحیح قدر و قیمت کا تعین ممکن ہے۔ چنانچہ اس نے ادبی تاریخ لکھنے میں یہی نقطۂ نظر اپنایا ہے۔

روسی ادبی ناقدین بیلنسکی، چرنشوسکی اور پساریو کی نظر میں ادب فی الواقع حقیقت (FACTUAL REALITY) کی نقل (REPRODUCTION) ہے۔ چرنشوسکی تو فن کی وہی قدر تصور کرتا ہے جو ایک فوٹوگرافی کی ہوا کرتی ہے۔ پساریو کے نزدیک فن عمرانی تصورات کو دوسروں تک پہنچانے کا ایک وسیلہ ہے۔

یہ نظریہ کہ فن ایک سماجی قوت عمل ہے اور فن پر سماجی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ سب سے پہلے فرانسیسی ماہرین عمرانیات کلود سین سمن، کامت، چارلس فوریر اور جوزف پرائڈ دھون نے پیش کیا۔ انھوں نے اس تصور کی سخت تنقید کی۔ فن بذات خود ایک مقصد ہو سکتا ہے اور اس میں ایک ایسے منصفانہ سماجی نظام کے منصوبے پیش کئے جا سکتے ہیں جس میں حسن اور افادیت کا با مقصد امتزاج پایا جائے۔

جان رسکن (۱۸۱۹ء-۱۹۰۰ء) اور ولیم موریس (۱۸۳۴ء-۱۸۹۰ء) وکٹورین انگلستان میں جمالیات کے بڑے ناقد تھے۔ انھوں نے کہا کہ اس دور میں انسان ایک مشین بن کر رہ گیا ہے اور اس کو اظہار ذات کی کوئی آزادی نہیں۔ اس میں ذوق سلیم کا فقدان ہے، حسن

مولان روژ کی ایک رقاصہ (۱۸۹۱ء) تولوز لاتریک۔ فرانس

فطرت کو تباہ کیا جا رہا ہے اور فن کو بے لطف بنا دیا گیا ہے۔ موریس اپنے خطبات میں یہ دلیل پیش کرتا ہے کہ جس قسم کے فن کی ہم توقع رکھتے ہیں اس کے لئے آج کے اقتصادی اور سماجی نظام میں اساسی تبدیلیوں کی سخت ضرورت ہے۔ فن دراصل انسان کی محنت اور جفاکشی کی مسرت کے اظہار کا ایسا وسیلہ ہونا چاہئے جس سے فن کار اور پبلک دونوں ہی پوری طرح لطف اندوز ہو سکیں۔ اس طرح ولیم موریس فن کا عوامی تصور پیش کرتا ہے۔ یعنی فن عوام کا ہو اور عوام کے لئے ہو۔

اس صدی میں فن کے سماجی تصور کو لیو ٹالسٹائے (۱۸۲۸ء - ۱۹۱۰ء) نے نہایت

انہماک سے فروغ دیا۔ اور فن کے قطعاً آزادانہ زندہ رہنے کے حق پر اعتراض کیا۔ کیوں کہ کوئی فن کبھی زمانے سے بے بہرہ نہیں رہ سکتا اور فن پارے کے جانچنے کے لئے عہد کا پس منظر ضروری ہے۔ وہ اپنی تصنیف "فن کیا ہے" میں فن کو ترسیل کا ایک طریقہ کہتا ہے کہ اس کے ذریعہ جذبات کی عکاسی سے نتائج برآمد کئے جا سکتے ہیں۔

ٹالسٹائے کے نزدیک فن نہ تو حسن کے تصور مطلق کا مظہر ہے اور نہ ایک کھیل ہے جس میں انسان اپنی فاضل قوت کو خارج کرتا ہے۔ نہ یہ خارجی عقیدت کے ذریعے انسانی جذبات کا اظہار ہے اور نہ یہ خوشگوار معروضات کی تخلیق ہے۔ بلکہ یہ انسانوں کے درمیان اتحاد کا ایک وسیلہ ہے جو ان کو ایسے تاثرات و احساسات کے رشتے میں متحد کرتا ہے۔ جو زندگی، افراد، انسانیت کی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر ہوتے ہیں۔

ٹالسٹائے کی تحریروں سے انسانی اخوت کا تصور ابھرتا ہے۔ اس کے نزدیک بڑا فن وہی ہے جو سیدھے سچے احساسات کی نمائندگی کرے تاکہ انسان ایک دوسرے سے قریب آ سکیں، یا اخوت کے جذبے کو تازہ کرے۔

جمالیات پر بیسویں صدی سے پہلے کبھی اس قدر دلچسپی اور اتنے متنوع طریقوں پر غور نہیں کیا گیا تھا۔ اس دور کی کچھ غیر معمولی شخصیتیں اور اہم رجحانات قابل توجہ ہیں۔

بیسویں صدی کا مقبول اور موثر جمالیاتی تصور اطالوی عالم بینیڈٹو کروچے (۱۸۶۶ء - ۱۹۵۲ء) نے پیش کیا ہے۔ وہ اپنی تصنیف "جمالیات بحیثیت اظہار اور علم لسانیات" میں جمالیات کو تمثالات یا وجدانی درک کا علم کہتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق شعور کی نچلی سطح پر ارتسامات کا خاص حسی مواد ہوتا ہے اور جب وہ ارتسامات صفائی اور شستگی اختیار کر لیتے ہیں تو وجدانات کی شکل میں بدل کر رونما ہوتے ہیں۔ خارجی مادی عمل سے الگ موضوعی اظہار ہی فن کی تخلیق کرتا ہے۔ لہٰذا وہ یہ فارمولا پیش کرتا ہے۔

وجدان = اظہار

یعنی وجدان کا نام اظہار ہے جس کی تفصیل یہ ہے کہ فنی ناکامی یا ناکام اظہار کی وجہ یہ نہیں ہے کہ وجدان کو مکمل اظہار کا موقع نہیں ملا، بلکہ ارتسام پورے طور پر وجدانی نہ ہو سکا۔ اس موضوعی انداز کا مقصد خارجی جسمانی حرکت سے بالاتر فن کی تخلیق کرنا ہے۔

آر۔ جی۔ کولنگ ووڈ (۱۸۸۹ء۔ ۱۹۴۳ء) نے اپنی تصنیف "نظریاتِ فن" میں کروچے کے بنیادی خیال یعنی جمال اور اظہار کو آگے بڑھایا، اور اس میں اضافے کئے۔

مشہور فرانسیسی فلسفی ہنری برگساں (۱۸۵۹ء۔ ۱۹۴۱ء) نے بھی وجدان کا نظریہ پیش کیا لیکن اس کی نوعیت کروچے سے بالکل مختلف ہے۔ اس کے نزدیک وجدان یا شعور ذات کی جبلت کے ذریعے سے ہمیں اس حقیقتِ مطلق تک رسائی حاصل ہوتی ہے جس کو ہمارے تکوینی تعقلات (SPATIALIZING INTELLECTS) اکثر و بیشتر مسخ کر دیا کرتے ہیں۔ یعنی وجدان ہم کو اصل حقیقت تک پہنچنے اور محو ہونے پر آمادہ کرتا ہے۔ مگر زمان و مکان کی قیود کی بنا پر ہمارا ذہن حقیقت تک رسائی حاصل کرنے میں اکثر ناکام رہتا ہے۔ اس نے تعقل اور وجدان کے مابین امتیاز کرتے ہوئے فن کے لئے موخر الذکر کو ضروری بتایا۔ عموماً فن کار وجدان کی خداداد قابلیت سے سرفراز ہوتا ہے اور بیشتر فن پارے اسی کا کرشمہ ہیں۔ برگساں کا یہ تصور بہت سے ماہرینِ جمالیات کی توجہ کا موجب رہا۔ اس کی صراحت اس کی مختلف تحریروں اور بالخصوص اس کی مشہور تصنیف تخلیقی ارتقا (۱۹۰۶ء) میں ملتی ہے۔

فرانسیسی فلسفی ثماک مارتین (۱۸۸۲ء۔ ۱۹۷۳ء) نے فن کو جمال سے موسوم کیا۔ اس کے فلسفے کی اساس تخلیقی وجدان ہے۔ اس کے خیال میں حظ صرف ذہن یا معروض سے نہیں بلکہ دونوں کی ہم آہنگی سے حاصل ہوتا ہے۔ جمالیات میں اس کا اہم کارنامہ "فن اور شاعری میں تخلیقی وجدان" کے نام سے ہے۔

آسٹرین مفکر فرائڈ (۱۸۹۵ء۔ ۱۹۳۹ء) نے تحلیلِ نفسی کا نظریہ پیش کیا۔ وہ سوال کرتا ہے کہ تخلیقی ادیب کن سرچشموں سے مواد حاصل کرتا ہے؟ اور ہمیں کس طرح متاثر کرتا ہے۔

اور ہمارے اندر ایسے جذبات جگاتا ہے جن کے متعلق ہمیں خود بھی کوئی علم نہ تھا۔ اگر ادیب سے پوچھیں تو اسے خود بھی معلوم نہ ہوگا لیکن ہم اگر اپنے اندر کسی ایسے عمل کا سراغ لگا سکیں جو تخلیقی ادب سے ملتا جلتا ہو تو شاید ہم ادیبوں کی خلاقی کی حد تک پہنچ سکیں۔ چنانچہ ہمیں خیال پرست حرکات و سکنات کے لئے بچپن کی طرف لوٹنا ہوگا۔

بچہ کا محبوب ترین مشغلہ کھیل ہے جو تخلیقی ادیب کی طرح خود اپنی دنیا آباد کرتا ہے۔ وہ اپنے کھیل کے متعلق بہت سنجیدہ ہوتا ہے اور جذباتی بھی اور اپنی تخیلی کائنات کو حقیقی دنیا سے جوڑتا بھی ہے۔ یوں ادیب کی فینٹسی اور بچہ کے کھیل میں زیادہ فرق نہیں ہے۔ وہ فینٹسی کو حقیقت سے بہت واضح طور پر جدا کرتا رہتا ہے۔ ادیب کے تخیل کا بعید از حقیقت ہونا اس کے آرٹ کی تکنیک پر اثر انداز ہوتا ہے کیوں کہ اکثر چیزیں اصلیت میں کوئی لطف نہیں دیتیں مگر فینٹسی میں خوشگوار معلوم ہوتی ہیں۔ بہت سے ہیجانی جذبات دراصل اذیت رساں ہوتے ہیں۔ ایک فن پارہ میں ان کی ماہیت بدل جاتی ہے تو مسرت بخشتے ہیں۔

بچہ بڑا ہو کر کھیل کو ترک کر دیتا ہے لیکن اسے اپنے بچپن کے سہانے لمحات یاد رہتے ہیں۔ اب وہ کھیلنے کے بجائے فینٹسی تخلیق کرنے لگتا ہے اور دن کے خواب دیکھتا ہے۔ بڑے اپنی فینٹسی سے جھینپتے ہیں اور اسے چھپانا چاہتے ہیں اور اپنی انتہائی ذاتی ملکیت کی طرح اس کو بڑی محبت سے پوشیدہ رکھتے ہیں۔ رات کے خوابوں کی طرح "دن کے خواب" اور فینٹسی بھی ہماری نامکمل اور ناآسودہ آرزوؤں کی ترجمان ہیں۔

ناولوں اور افسانوں میں ہمیں ایک ہیرو ملتا ہے جو تمام مشکلات پر فتح پاتا چلا جاتا ہے۔ یہ ہیرو دراصل میں ادیب کا اپنا ایگو ہے۔ ہیرو کے عشق میں تمام عورتیں مبتلا ہوتی رہتی ہیں۔ یہ بھی ادیب کی اپنی فینٹسی ہے جسے وہ ہیرو کے روپ میں ظاہر کرتا ہے۔ نفسیاتی ناول میں ہیرو کی اندرونی زندگی پیش کی جاتی ہے۔ ان میں جدید

ناولسٹ اپنے انگو کے مختلف حصے کر کے گویا اپنی ذہنی زندگی کی الجھنوں کو متعدد کرداروں کے قالب میں ڈھال دیتا ہے۔

جیسا فرائڈ نے پہلے کہا کہ "دن کے خواب" دیکھنے والوں کو اپنی فینٹسی سے شرم آتی ہے اور وہ انھیں چھپاتے ہیں۔ اگر وہ ظاہر بھی کریں تو ہمیں ان سے کراہیت محسوس ہوگی یا ان کا کوئی اثر نہیں ہوگا۔ لیکن جب ایک تخلیقی ادیب اپنے بارے میں بتاتا ہے تو ہم ان انکشافات کو اس کی ذاتی فینٹسی سمجھ کر اس سے لطف حاصل کرتے ہیں۔ ادیب اس میں کیسے کامیاب ہوتا ہے یہ اس کا ذاتی راز ہے اور ہماری کراہیت پر غلبہ پانا اس کی فنی تکنیک کی کامیابی ہے۔ ادیب اس تکنیک کو دو طرح استعمال کرتا ہے۔ وہ اپنی انانیت زدہ دن کے خوابوں کی شدت کو ان کا بھیس بدل کر یا تبدیل کر کے کم کر دیتا ہے۔ یا وہ اپنی فینٹسی کے جمالیاتی لطف کے ذریعے رشوت دیتا ہے۔ اس قسم کے لطف کو ہم INCENTIVE BONUS یا FORE PLEASURE کہیں گے جو ہم کو اس لئے پیش کیا جاتا ہے کہ PSYCHIC سے پیدا ہونے والی زیادہ بڑی مسرت کا چشمہ جاری ہو سکے۔

فرائڈ کے خیال میں سارا جمالیاتی حظ جو ایک تخلیقی ادیب پیش کرتا ہے اسی FORE PLEASURE کی نوعیت کا مالک ہے اور ذہنی تناؤ سے آزادی حاصل کرنے کے بعد ہم ایک تخیلی ادب پارے سے حقیقی طور پر لطف اٹھاتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس طرح ایک ادیب خود ہمیں بغیر کسی احساس جرم یا شرم کے دن کے خوابوں سے لطف اندوز ہونے میں ہماری مدد کرے۔

امریکہ میں فطرتیت پر کام کرنے والے فلسفیوں نے جمالیات میں زندگی اور کلچر کے تعلق پر زور دیا۔ مثلاً جارج سنتیانا (۱۸۶۳ء-۱۹۵۲ء) نے اپنی کتاب "فن میں تعقل" میں فنون لطیفہ اور افادی فنون کے درمیان فرق کو واضح کرتے ہوئے اس بات کو حق بجانب

قرار دیا کہ فنون لطیفہ مثالی نمونہ اور عقلی زندگی کا جزو لاینفک ہوتے ہیں۔ اس کی پہلی کتاب "احساس حسن" مشاہدہ یا دروں بینی کی نفسیات پر ایک اہم مقالہ ہے۔ جس میں اس نے یہ نظریہ پیش کیا کہ "حسن معروضی مسرت ہے" سنتیانا کے اس نظریہ نے فن کے تجربی مطالعے کے لئے ایک نیا محرک عطا کیا۔

فطرتی جمالیات کا مکمل اور بھرپور اظہار جان ڈیوی (۱۸۵۹ء-۱۹۵۲ء) کی تصنیف "فن بحیثیت تجربہ" میں ملتا ہے۔ اس کی ایک اور تصنیف "تجربہ اور فطرت" ہے جس میں اس نے تجربے کے اتمامی پہلو سے بحث کی ہے اور فن کو "معراج فطرت" سے تعبیر کیا ہے۔ کیونکہ تجربہ عمل کی مختلف سطحوں سے گزر کر جمالیاتی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ کروچے کی طرح اس کے خیال میں فن اظہار میں ہے۔ اور اظہار سے ہی مطالب و معانی کا انکشاف ہوتا ہے۔ فن کے ذریعہ کلچرل صفات کو ابھارا اور سماج سدھار کو پھیلایا جا سکتا ہے۔ جان ڈیوی کے جمالیاتی نقطۂ نظر نے دوسرے معاصر فن کاروں کو متاثر کیا۔ ڈی۔ ڈبلو۔ پرال، لیوس اور اسٹیفن پیپر آگڈن اور رچرڈز کی تحریریں اس نقطۂ خیال کی وضاحت کرتی ہیں۔ ابلاغ سے متعلق انھوں نے سائنسی زبان اور شاعری کی زبان میں امتیاز کیا ہے اور شاعری کو جذبات انسانی کے اظہار کا بہترین ذریعہ قرار دیا ہے۔

دور جدید کے فلسفے میں معنیات ایک اہم موضوع بحث ہے جس کا اثر جمالیاتی مباحث پر بھی پڑ رہا ہے۔ آگڈن اور آئی۔ اے۔ رچرڈز نے اپنی تصنیف "معنی کے معنی" میں اس بات پر زور دیا کہ ادیبوں کو زبان کے اشارتی اور جذباتی عمل میں امتیاز کرنا چاہئے۔ انھوں نے بالخصوص دو باتوں کی طرف اشارہ کیا۔ پہلی بات تو یہ کہ سائنٹفک اور شاعرانہ زبان کو ایک دوسرے سے ممیز کرنا چاہئے۔ شاعری کی زبان لازمی طور پر جذباتی ہوتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ حسن اور جمالیاتی قدر کے محاکمات کی اساس خالص جذبات ہو سکتی ہے۔ آگڈن اور رچرڈز کے نظریات سے جان ہاسپرس، چارلس اسٹیونسن

اور موریس وٹز بھی متاثر نظر آتے ہیں۔

انیسویں صدی میں کلاسیکی اور قدیم دیومالا سے دلچسپی کافی حد تک بڑھ چکی تھی جس نے فن اور ادب کو معنیاتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کی طرف اور زیادہ مائل کیا۔ سر جیمز فریزر نے "سنہری ٹہنی" (GOLDEN BOUGH) میں یونانی المیہ، یونانی دیومالا اور مذہبی رسومات و روایات پر نئے سرے سے روشنی ڈالی۔ جین ایلین ہیریسن نے یونانی ڈراموں اور پرانے قصوں کو مذہبی رسم و روایت سے ماخوذ بتایا۔

یونگ (۱۸۷۵ء - ۱۹۶۱ء) نے اس سلسلے میں ایک اور قدم بڑھا کر کہا کہ ادب کے اشارتی عناصر قدیم تمثالات یا آرکی ٹائپ ہیں جو انسان کے اجتماعی لاشعور سے رونما ہوتے ہیں۔ عصر حاضر میں ادب کی توضیح و تشریح کے لئے قدیم تمثالی نمونوں کی تحقیق کو اس قدر اہمیت دی گئی کہ وہ جدید ادبی تنقید کا ایک مسلمہ عنصر بن گئی۔

ارنسٹ کیسائرر (۱۸۷۴ء - ۱۹۴۵ء) نے ثقافت کی تحقیق کے لئے فلسفیانہ انسانیات" پر زور دیتے ہوئے ثقافت، زبان، اسطور، فن، مذہب اور سائنس کی علامتی ہیئتوں کے مطالعہ کے لئے کانٹی نظریے کو آگے بڑھایا۔ اس نقطۂ نظر سے انسان کی اپنی دنیا انہیں علامتی ہیئتوں سے متعین ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر اسطور کی قدیم دنیا لازمی طور پر سائنس یا فن کی دنیا سے بالکل مختلف ہے۔

کیسائرر کے فلسفے نے دور جدید کے امریکی فلسفیوں ولبر مارشل اربن اور سوزن لینگر کو بہت زیادہ متاثر کیا۔ مارشل اربن نے اس بات کو ثابت کرنے کی کوشش کی کہ جمالیاتی علامات الہامی قسم کی بصیرتی علامات ہیں۔ سوزن لینگر (۱۸۹۵ء   ) نے اپنے فن کو بحیثیت "اصطلاحی علامات یا مشابہت" کے پیش کیا۔ اس کا کہنا ہے کہ موسیقی اظہار ذات یا محض ایک صدا نہیں بلکہ انسان کے ادراک بالحواس کی شکلوں کو علامتی طور پر پیش کرتی ہے۔ پھر

اس نظریے کو اس نے دوسرے فنون لطیفہ پر منطبق کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا کہ جمالیات رشتۂ اظہار سے ہے یا تاثر سے؟ اس نے اپنی تحریروں میں تاثر کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے۔ وہ فنون کے قوی محرک ذوق، تاثر، ہیئت، بیان اور التباس کو قرار دیتی ہے۔

سوزن لینگر کے نزدیک پرمعنی ہیئت (SIGNIFICANT FORM) ہر فن کا جوہر ہے اور اسی وجہ سے کسی فن کو آرٹسٹک یا فنی کہا جاتا ہے۔

"اظہار" کی مقبول اصطلاح پر غور و خوض کے بعد موسیقی کی معنویت کا مطالعہ ہوا۔ جمالیات میں اس اصطلاح کو بار بار مختلف معنوں میں بار بار استعمال کیا گیا مثلاً کلایو بیل کے مشہور مگر مبہم فقرے "پرمعنی ہیئت" کو روجر فرائی نے فلوبیر کے "مرکزی اظہار کے خیال" سے مماثل کیا۔ بیل کے خیال میں کسی پکچر گیلری میں "اظہار" کی تلاش میں جانا بیکار ہے۔ یہ تلاش "پرمعنی ہیئت" کی ہونی چاہئے۔ غالباً اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمیں آرٹسٹ کے اظہار ذات یا اس کے جذبات کی دستاویز کا متلاشی نہیں ہونا چاہئے۔

سوزن لینگر سوال کرتی ہے کہ اس جذبے کو کیا وہی چیز سمجھا جائے جس کو فلوبیر "آئیڈیا" کہتا ہے۔ ایک فن پارہ جذبات اور آرٹسٹ کی ذہنی کیفیات کا بے ساختہ اظہار ہے۔ انسانوں کی تصاویر ان کے جذبات کی نمائندگی یا اس سوسائٹی کی عکاسی کرتی ہیں جس کو اس میں پیش کیا گیا۔

وہ فن کار کی لاشعوری خواہشات اور ان کی دہشتوں کی بھی غماز ہوتی ہیں لیکن انسان اور اس کی سوسائٹی کی عکاسی ہمیں آرٹ کے علاوہ دوسری چیزوں میں بھی مل سکتی ہے جن کی کوئی قدر و قیمت نہیں۔

موسیقی میں سُروں کا اتار چڑھاؤ انسانی جذبات سے مشابہت رکھتا ہے۔ سُر جذبات کے مقابلے میں زیادہ آسانی سے تخلیق کئے جا سکتے ہیں۔ ایک دوسرے سے جوڑے جا سکتے ہیں اور پہچانے جا سکتے ہیں اور ان کے جنرل پیٹرن کو بار بار دہرایا جا سکتا ہے یعنی آواز

ایک ایسا میڈیم ہے جس کو آپ اپنی مرضی کے مطابق کمپوز کر سکتے ہیں اور دہرا سکتے ہیں جبکہ جذبات کے ساتھ یہ ممکن نہیں۔ اس طرح سروں کو بطور سمبل استعمال کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ موسیقی اس لئے اہم ہے کہ اس کا گہرا تعلق ہماری جذباتی زندگی سے ہے۔ موسیقی سریلے جذبات کے بجائے اس کے ادراک حساسیت کا علامتی اظہار ہے۔ یعنی موسیقی ایسا علامتی فارم ہے جس کے ذریعے موسیقار انسانی حسیت سے آگاہ ہوتا ہے اور دوسروں کو آگاہی بخشتا ہے۔ اب یہ مسئلہ پیدا ہوتا ہے کہ ہم زبان کو علامت تصور کرتے ہیں اور موسیقی کسی قسم کی زبان نہیں ہے کیوں کہ یہ الفاظ سے عاری ہے۔ اس کی معنویت مختلف ہے۔ زبان کی طرح یہ طے شدہ تلازمے نہیں رکھتی۔ ہم اس کی لطیف ہیئتوں کو ان کی مناسبت سے معانی پہنا سکتے ہیں۔ موسیقی میں حساسیت اور زندگی کے سانچے کا مفہوم ہے۔ اسے فوراً محسوس کیا جا سکتا ہے اور یہ داخلی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس طرح موسیقی ایک "پُر معنی ہیئت" ہے جو ایسے تجربات کا اظہار کر سکتی ہے جن کے اظہار سے زبان قاصر ہے۔ جذبہ، زندگی، حرکت اور احساس اس کے مفہوم میں شامل ہیں۔ سوزن لینگر کے خیال میں موسیقی کی یہ مخصوص تصوری آرٹ کے مجموعی نظریہ کو جنم دے سکتی ہے جو تمام فنونِ لطیفہ کے لئے مشترک ہو سکتی ہے۔

۱۹۳۹ء میں چارلس ڈبلیو موریس نے بھی اپنے مقالات "جمالیات اور نظریۂ علامات" اور "سائنس، آرٹ اور ٹکنالوجی" میں سوزن لینگر سے ہی ملتا جلتا نظریہ پیش کیا۔ وہ فنی تخلیقات کو اوصاف قدر کی "شبیہی علامات" سے تعبیر کرتا ہے۔

کارل مارکس (۱۸۱۸ء - ۱۸۸۳ء) اور فریڈرک اینگلز (۱۸۲۰ء - ۱۸۹۵ء) جدلیاتی مادیت کے فلسفے کے بانی ہیں۔ انھوں نے جمالیات کے بنیادی اصولوں پر غور و فکر کے بعد اظہار خیال کیا۔ کہ موضوع اور معروض میں خاص رشتہ ایک نئی جمالیاتی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس جمالیاتی رشتہ کی بنیاد تاریخی اور سماجی ہے جس کو اعلیٰ سے

اعلیٰ تر فنی شکل دینے میں انسانی محنت کا بڑا حصہ ہوتا ہے اور جو ایک نئے تاریخی اور سماجی عرفان کا ذریعہ بھی ہے۔ اس کے بعد پچاس سال تک مارکسیت کے حامی تفصیل کے ساتھ اس پر اپنی رائے دیتے رہے۔ اس نظریہ کے مطابق فن دوسرے تمام عوامل کی طرح تہذیبی تغیر اولیٰ سے تعلق رکھتا ہے اور اس کا تعلق تاریخی، عمرانی اور بالخصوص اقتصادی حالات کی بنا پر ہو سکتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں یوں کہنا چاہئے کہ فنی تخلیق اور اس کے تاریخی و عمرانی پس منظر کے درمیان باہمی ربط و تعلق کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔ ایک حد تک فن سماجی حقیقت کا آئینہ دار ضرور ہوتا ہے لیکن فن کی اصل ماہیت کو صرف اسی مفہوم میں مقید کرنے سے مارکسی جمالیات اور دوسرے مسائل پیدا ہوتے ہیں۔ یہاں تک کہ کارل مارکس کو خود کہنا پڑا کہ معاشرے کے کردار اور اس کے فن کے درمیان پوری مطابقت ہونا آسان بات نہیں ہے۔

مارکسی ادب میں جدلیت اور اضافیت کو خصوصیت حاصل ہے۔ اس میں انسان دوستی اور خیر کے عناصر نمایاں ہیں۔ لینن حسن کو زندگی کے مترادف سمجھتا ہے۔ تاریخ کے ساتھ ساتھ عہد حاضر سے آگاہی، زندگی کا حقیقت پسندانہ مشاہدہ اور سماجی بہتری کے لئے کوشش پیہم، مارکس فکر و جمالیات میں بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔

۱۹۱۷ء کے انقلاب روس سے قبل جارج پلیخانوف نے فن برائے فن کے نظریہ کی مذمت اور فن کار کی سماج سے لاتعلقی پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے مادیتی جمالیات کو فروغ دیا لیکن انقلاب روس کے بعد ایک ایسا دور آیا جس میں روسی مارکسیت پسندوں اور ہیئت پسندوں کے مختلف گروہوں کے درمیان اس موضوع پر آزادانہ مباحث ہوئے۔ ٹروٹسکی نے یہ سوال اٹھایا کہ کیا فن کو محض تاریخی و عمرانی حالات کی روشنی میں ہی اچھی طرح سمجھا جا سکتا ہے یا اس کے اپنے بھی کچھ اصول ہوتے ہیں؟ کیا فن طبقاتی کشمکش کا ایک موثر ہتھیار ہے؟ یا ایک مجموعی ماحصل ہے جس کے ذریعہ اشتراکی معاشرہ

اصلاح کا منتظر رہتا ہے، لیکن اس قسم کے مباحث پر حکومت کی طرف سے اس وقت پابندی لگادی گئی جب ۱۹۳۴ء میں پارٹی نے پہلی آل یونین کانگریس آف رائیٹرز کے موقع پر فنون کو اپنے ہاتھوں میں لے لیا اور یہ طے پایا کہ اشتراکی حقیقت نگاری، فن کا ایک مسلمہ نظریہ ہونا چاہئے۔ آندرے ژدانوف اور گورکی، سوویٹ نقطۂ نظر کے جب ترجمان ہوئے تو یہ مباحث خود بخود ختم ہو گئے مگر اینگلز کا مرکزی تصور ہمیشہ غالب رہا کہ فن کار سماجی قوتوں کا علمبردار ہے اور اس کی نمائندگی وہ اپنے کرداروں کے ذریعے کرتا ہے۔ اس طرح فن کار انقلابی تحریک کو آگے بڑھانے اور پھیلانے میں کارہائے نمایاں انجام دیتا ہے۔ جمالیات میں مارکسی ادب، حسن و زندگی کی مثبت اور صالح قدروں کا حامل ہے۔ اس نظریہ کے تحت کرسٹوفر کاڈویل "التباس اور حقیقت" میں لکھتے ہیں کہ ہر سنجیدہ ادب انسانی زندگی کی بے لاگ تصویر ہوتا ہے۔

دور حاضر کے جدلیاتی مادی جمالیات کے تصور میں کچھ تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں جن کو بالخصوص ہنگری کے مارکسیت پسند ادیب جارج لیوکاس کے کارنامے "معاصر حقیقت نگاری کے معانی" اور پولینڈ کے مصنف اسٹیشن مورادسکی کی تحریروں میں دیکھا جاسکتا ہے۔

بیسویں صدی کے بہت سے نظریاتی عالموں اور نقادوں نے فنی تخلیق کی خودمختاری پر زور دیا اور اس انداز فکر کو سب سے پہلے ایڈورڈ ہنس لک نے اپنی تصنیف "موسیقی میں حسن" (۱۸۵۴ء) میں پیش کیا۔ کلایو بیل نے "فن" (۱۹۱۴ء) اور روجر فرائی نے "بصیرت اور وضع" (۱۹۲۰ء) میں اس نظریہ کی مزید وضاحت کی۔ ان لوگوں کی تحریریں موسیقی اور مصوری کے علاوہ دیگر فنون پر بھی صادق آتی ہیں جن میں ماہیت سے متعلق لکیروں، رنگوں اور شکلوں کے اتحاد و اتصال سے بحث کی گئی ہے۔ ان کے یہاں فن کے لئے ہیئت سب سے زیادہ اہم ہے۔

اس تصور جمالیات نے بیسویں صدی کے ربع اول میں دو ادبی تحریکوں کی شکل اختیار کرلی، پہلی روسی ہیئت پرستی کی تحریک تھی جس کا آغاز ۱۹۱۵ء میں ہوا، اور اس کے بعد ۱۹۳۰ء میں یہ تحریک بالکل دب کر رہ گئی۔ اس کے علمبردار رومن جیکب سن، وکٹر شکلووسکی، بورس آئی کن باؤم اور بورس توماشیوفسکی تھے۔ دوسری امریکی اور برطانوی "نئی تنقید" کی تحریک تھی جس کا آغاز ۱۹۲۹ء-۱۹۳۰ء میں آئی۔ اے۔ رچرڈز کی عملی تنقید سے ہوا۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز (۱۸۹۳ء-۱۹۷۹ء) جمالیات میں فن کی قدروں پر زور دیتا ہے اور شاعر کو عام آدمی کے مقابلے میں اسے لئے برتر سمجھتا ہے کہ وہ اپنی آرزوؤں کو بہتر طریقے پر ترتیب و تنظیم دیتا ہے اپنے تجربوں کو مربوط شکل میں بیان کرتا ہے اور توازن قائم رکھتا ہے۔ ولیم ایمپسن، رینے ویلک اور آسٹن وارن کی تصانیف میں اس تحریک کی توسیع ہوئی۔

گشٹالٹ نفسیات کی تھیوری سب سے پہلے اواخر انیسویں صدی میں جرمنی اور آسٹریا میں پیش کی گئی۔ ایڈمنڈ ہسرل (۱۸۵۹ء-۱۹۳۸ء) نے اس تحریک کا آغاز کیا۔ اس مفکر کا نام مظہریت یعنی PHENOMONOLOGY کے فلسفہ سے وابستہ ہے۔ اس فلسفے کی چند الفاظ میں تشریح مشکل ہے۔ ایک مظہر یا PHENOMENON وہ شے ہے جس کا فوری ادراک کیا جاسکتا ہے لہذا جوہر یا ماہیت کا ادراک اس فلسفے کی بنیاد ہے۔ گشٹالٹ نفسیاتی تجربے کے ATOMISBIC جوہری یا ذروی تجزیے کے ردعمل کے طور پر ظہور میں آیا۔ ذروی نظریے کے تحت معروض کے تجزیے کو سادہ ترین جزویات میں تحلیل کرنے کے بعد ہر جزو کو علیحدہ علیحدہ ANALYSE کیا جاتا ہے اور تجزیے کو ان تمام جزویات کا مجموعہ تصور کیا جاتا ہے۔ اس کے برعکس جرمن لفظ گشٹالٹ (GESTALT) کا مطلب PATTERN سانچہ یا مجموعی نظام CONFIGURATION سمجھ لیجئے یعنی اجزا کا مجموعی نظام یا سانچہ

جو ایک مخصوص کلیت کی تشکیل کرتا ہے۔ گشٹالٹ نظریے کے مفسرین کا کہنا ہے کہ اجزاء کا انفرادی تجزیہ کلیت کو سمجھنے میں معاون نہیں ہو سکتا کیوں کہ اجزاء کے تفاعل اور باہمی انحصار ہی سے کلیت بنتی ہے۔ گشٹالٹ کے اجزاء الگ الگ اپنی کوئی حیثیت نہیں رکھتے۔ ہسرل نے گشٹالٹ اوصاف کی مظہری معروضیت پر زور دیا۔ اس کے نزدیک وہ مظاہر جن کو محسوس کیا جا سکتا ہے یا جو خیالات ہم ان سے اخذ کرتے ہیں۔ وہی اصلیت ہیں۔ ہسرل پر تنقید کرتے ہوئے فرانسیسی مصنف مائیکل ڈیفرن اپنی تازہ کتاب (۱۹۸۱) ESTHETIQE ET PHILOSOPHIE میں لکھتا ہے ہسرل کے فلسفہ مظہریت نے ایسے ضابطوں (جن میں ادبی تنقید بھی شامل ہے) کو متاثر کیا جو صحیح معنوں میں فلسفیانہ نہیں تھے اور اس فلسفے کے ڈانڈے مابعد الطبیعات سے جا ملے۔ ایک مستقل موضوعیت یعنی SUBJECTIVITY ہسرل کا خاص تھیم ہے اور عینیت پرستی پر مبنی ہے لیکن ہم اس کی بازگشت ایسے فلسفوں اور خیالات میں بھی پا سکتے ہیں جو مابعد الطبیعات سے علیحدہ ہیں۔ ڈیفرن کہتا ہے کہ معروض کی حقیقت بہر حال برقرار رہے گی اور خیالی معروض ہمیشہ غیر حقیقی رہے گا۔

امریکن ماہر جمالیات ٹامس منرو نے گشٹالٹ نفسیات کے اصولوں کے مطابق ہیئت کے ادراک کے ذریعے فطرت اور فن کی اہمیت پر روشنی ڈالی۔ رومن انگارڈن نے بھی اسی نظریے کے تحت ادبی تخلیق کے چار عناصر صوت، معانی، ماحول کی قیاسی جہتوں اور مضمر تناظرات کو ضروری قرار دیا۔

کرٹ کوفکا نے بھی اپنی تصنیف "آرٹ کی نفسیات کے مسائل" (۱۹۴۰ء) اسی نظریے کی روشنی میں لکھی۔

جرمن مفکر اور ماہر نفسیات فریڈرک پرلز (۱۸۹۳ء تا ۱۹۷۰ء)، فرائیڈ، کوہلر، جیمز وغیرہ کے علاوہ زین فلسفے اور فلسفہ مظہریت سے بھی متاثر تھا۔ پرلز بھی فلسفہ وحدت فطرت یعنی HOLISM کا قائل تھا جس کی رو سے فطرت مختلف متضاد عناصر کے بجائے کلیت کی حامل ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ رویّہ زین میں بھی ملتا ہے۔ پرلز کے نزدیک فرد اور اس کا ماحول ایک ہی دائرے میں ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں۔ چنانچہ پرلز نے فرائڈ کے برعکس دبے ہوئے عوامل کے بجائے ان ظاہری مواد پر زور دیا جو باہم نفسیاتی تصادم کے ذریعے فرد کی شخصیت کو متاثر کرتے ہیں۔ ماضی کے بجائے حال اور لمحہ بہ لمحہ گذرتی زندگی پرلز کے نزدیک اس مطالعے کے لیے اہم تھی۔

مائیکل ڈیفرن نے موریس مارکو پونٹی اور ژاں پال سارتر کے مظہریاتی نظریہ کی طرح جمالیاتی معروضات اور دنیا کی دوسری چیزوں کے درمیان فرق کا تجزیہ کیا۔ اس نے اس بات کا پتہ لگایا کہ ہر جمالیاتی معروض کے خارجی اظہار میں بنیادی فرق فن کار کی اپنی شخصیت اور ذات کے شعور کی بنا پر ہوتا ہے۔ آندرے ژید نے حسن زندگی میں اور زندگی کے لئے آزادی ضروری سمجھی۔ وہ سچائی اور خلوص کے ساتھ زندگی کو فن میں سمونے کی کوشش کرتا رہا۔ اس کی تحریروں میں زندگی کی وسعت اور حسن ہے جو رواداری اور انسان دوستی پر مبنی ہے۔

ہائیڈگر اور سارتر کی تحریریں فن کے وجودیتی فلسفے کو پیش کرتی ہیں۔ اس سلسلہ میں ہائیڈگر کی تصنیف مطبوعہ ۱۹۵۰ء اور آرتورو بی فالیکو کی کتاب "فن اور وجودیت" اہم ہیں۔

بیسویں صدی کے عظیم مفکر سارتر اور عہد ساز مصور پکاسو جدید مغربی ذہن کے دو ایسے نمائندے ہیں جن کے نظریات اور فنی تخلیقات انقلاب آفریں ثابت ہوئے ہیں۔ زبان اور مصوری دونوں کی سالمیت کے متعلق مروجہ نظریات بیسویں صدی ہی میں ٹوٹ

پھوٹ چکے تھے۔ سارتر (۱۹۰۵ء۔۱۹۸۱ء) کا خیال ہے کہ زبان کا یہ بحران دراصل شاعری کا بحران ہے۔ اس کے سماجی اور تاریخی عناصر جو بھی رہے ہوں، اب نوبت یہ آچکی ہے کہ مصنف نہیں جانتا کہ الفاظ کو کس طرح استعمال کرے۔ اب وہ لفظوں کو محض ادھورے طور پر ہی پہچان پاتا ہے۔ الفاظ اب نہ اس کے تابع ہیں نہ اس کے ترجمان۔ آسمان، زمین اور اس کی اپنی زندگی اب ان اجنبی آئینوں میں منعکس ہے۔

جارج ہاورڈ بویرنے اپنی تصنیف "سارتر اور آرٹسٹ" کے تعارف میں سارتر کے ان نظریات سے تفصیلی بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ سارتر ایک فن پارے کو ایک تخیلی شے کہتا ہے۔ مثال کے طور پر شاہ چارلس ہشتم کی اس پینٹنگ کے متعلق جو فلورنس کی ایک مشہور آرٹ گیلری میں موجود ہے، سارتر نے لکھا ہے کہ دیکھنے والے کی توجہ سب سے پہلے اس حقیقی شے، یعنی پینٹنگ پر مرکوز ہوتی ہے جو سامنے آویزاں ہے۔ "حقیقی" سے سارتر کی مراد تصویر کا فریم رنگ اور کینوس ہیں کہ جب تک ناظر محض ان حقیقی چیزوں پر اپنا دھیان رکھے گا اسے محض یہ مادی شے ہی دکھلائی دیتی رہے گی۔ جب ناظر کی توجہ اس کی اپنی تجرِدی دنیا میں شامل اس مادی تصویر سے ہٹ کر خود چارلس ہشتم پر مبذول ہوگی، جمالیاتی معروض اسی وقت نمودار ہوگا۔ جو فیگر نظر آئے گا وہ روغن میں چھپا مستطیل کینوس نہیں بلکہ ایک معروض ہوگا لیکن غیر حقیقی۔ یہ جمالیاتی معروض حقیقی دنیا سے تعلق نہیں رکھتا۔ جب گردوپیش کی دنیا کو تخیلی شعور کے ذریعے ارادتاً معدوم کر دیا جائے تب ہی یہ معروض ظاہر ہوگا۔ یہ روزمرہ کے تجربات کی دنیا میں شامل نہیں۔ ناظر ارادتاً اس کو اپنی گرفت میں لاتا ہے۔

سارتر کا خیال ہے کہ فنی تخلیقات میں "حقیقی" اور "خیالی" کے درمیان ہمیشہ ایک الجھاؤ پیدا کیا گیا ہے اور وہ حقیقی دنیا اور جمالیاتی معروض کے درمیان تفریق اور علیحدگی کا قائل ہے۔ اس کے نظریئے کے مطابق سارے فنونِ لطیفہ اپنی جداگانہ حیثیت رکھتے

ہیں۔ ادب اور آرٹ کے نظریات بھی مختلف ہیں۔ ہر آرٹ نہ صرف تکمیل شدہ صورت میں خصوصی ہے بلکہ اس کے عناصر ترکیبی بھی مختلف ہیں۔ رنگوں اور سروں کو ترتیب دینا ایک چیز ہے اور الفاظ کے ذریعے اظہارِ ذات دوسری۔ سُر، رنگ اور فارم علائم نہیں ہیں۔ وہ اپنے علاوہ اور کسی چیز کی طرف اشارہ نہیں کرتے۔

نثر نگار کے برعکس آرٹسٹ چیزوں کی خصوصیات سے کام لے کر ان کو ایک فن پارے، ایک خیالی معروض میں تبدیل کر دیتا ہے۔ چونکہ سارتر ادب میں وابستگی کا قائل ہے۔ وہ اس صنعتِ فن کو مصوری اور سنگ تراشی سے ممیز کرتا ہے کیوں کہ اس کے نزدیک ابلاغ موخر الذکر فنون کا مقصد نہیں۔ سارتر کا قول ہے کہ ایک تصویر کے لئے خواہ وہ ایک لینڈ اسکیپ ہو خواہ چہرہ، یہ ضروری نہیں کہ اس کے کچھ معنی بھی ہوں یا بذریعہ الفاظ یا حقیقی دنیا کی مناسبت سے ان کے معنی کا اظہار کیا جا سکتا ہو۔

یہ صحیح ہے کہ روایتی طور پر اشارات کی معنویت سُر رنگوں یا ہیئتوں پر منطبق کرائی جاتی ہے۔ چنانچہ ہم "پھولوں کی زبان" یا "گفتگو" کا ذکر کرتے ہیں۔ لیکن اگر یہ طے کیا جائے کہ سفید گلاب میرے لئے وفاداری کی علامت ہے تو اس کا یہ مطلب ہوا کہ میں نے "گلاب" کو بہ حیثیت "گلاب" دیکھنا ترک کر دیا ہے اور اس پھول کو بطور ایک تجریدی صفت دیکھ رہا ہوں۔ چنانچہ میں ایک آرٹسٹ نہیں کیونکہ آرٹسٹ کے لئے رنگ، گلدستہ، چائے کے چمچے کی کھنک بذاتِ خود بےحد اہم چیزیں ہیں۔ آرٹسٹ محض آواز یا فارم کی قدر و قیمت پر اپنی توجہ مرکوز رکھتا ہے اور اسی شے یا رنگ کو وہ اپنے کینوس پر منتقل کرتا ہے۔ البتہ وہ اس کو ایک خیالی یا تخیلی شے میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وہ اشارات یا رنگوں کو ایک "زبان" نہیں سمجھتا۔

اب رہا ادیب کے برعکس مصور یا سنگتراش کے ذاتی جذبات کا معاملہ تو حقیقت یہ ہے کہ آرٹسٹ کے جذبات اس کے فنی لوازمات میں اس طرح گھر جاتے ہیں کہ تکمیل شدہ فن

بارے میں ان کو پہچاننا مشکل ہوتا ہے۔ یقیناً کسی پُر اسرار یا پوشیدہ محرک کی بنا پر ایک مصور بنفشی کے بجائے زرد رنگ منتخب کرتا ہے تو آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ رنگ اس کے عمیق میلانات کا غماز ہے۔ اس کے باوجود رنگ اس آرٹسٹ کے غصّے، کرب یا مسرت کا اس طرح اظہار نہیں کرتے جس طرح یہ کیفیات الفاظ یا چہرے کے تاثرات کے ذریعے ظاہر ہوتی ہیں۔ آرٹسٹ کے جذبات اس کے رنگوں میں ایسے گھُل مل جاتے ہیں کہ ان کی شناخت دشوار ہے۔ یہاں سارتر اطالوی مصور تن تو ریتو (۱۵۱۸ء-۱۵۹۴ء) کی مشہور پینٹنگ کی مثال دیتا ہے جس میں وہ پہاڑی دکھائی گئی ہے جس پر یسوع کو مصلوب کیا گیا تھا۔ سارتر کہتا ہے کہ پس منظر کے آسمان پر جو زرد رنگ کی دراڑ مصور نے دکھلائی ہے اس کا مطلب نہ یہ تھا کہ کرب کا اظہار کیا جائے نہ یہ کہ ناظرین میں احساس کرب بیدار ہو بلکہ یہ زرد رنگ بیک وقت کرب بھی ہے اور زرد آسمان بھی لیکن رنج و محن نہیں نہ ہی مبتلائے غم آسمان۔ یہ کرب اب ایک معروض بن چکا ہے جو آسمان کے زرد رنگ میں تبدیل ہو گیا ہے۔ تصویر کشی کے عمل نے جذبے کو ایک معروض میں منقلب کر دیا۔ لیکن ان رنگوں کی طرح جو اس پینٹنگ میں استعمال ہوئے۔ اس کا تعلق اخلاقیات کے بجائے "حسن" سے ہے۔ الفاظ دیگر موسیقی کے سُر اور مصوری کے رنگ بطور زبان استعمال نہیں ہوتے۔ ایک مصنف ایک تنگ و تاریک مکان کی وضاحت کر سکتا ہے کہ یہ سماجی بے انصافی کی علامت ہے لیکن مصور اس کی محض تصویر بنا کر خاموش رہتا ہے۔ اب یہ ہمارا کام ہے کہ ہم اس میں کیا دیکھتے ہیں۔

اسی طرح ایک نغمے کے معنی کسی تصور کی طرح موجود فی الخارج نہیں ہوتے۔ ایک نغمے کو ہم مسرت آگیں اور غم انگیز تو کہہ سکتے ہیں، لیکن اس کی وضاحت دشوار ہے۔ ایک پُر درد آواز ایک مخصوص تکلیف کی علامت یقیناً ہے، لیکن ایک پر درد نغمہ بذاتِ خود ایک کرب کے علاوہ اور کچھ بھی ہوتا ہے۔ سارتر کے نزدیک ایک فن پارے کو ایک معروض ہی رہنا چاہئے۔ ابلاغ حسن کا مقصد نہیں۔ ایک مصنف ابلاغ و معانی کے ذریعے اپنے خیالات کی

ترسیل کرتا ہے۔ آرٹسٹ یعنی مصور، موسیقار اور سنگ تراش ایسا نہیں کرتا یا اسے ایسا نہیں کرنا چاہئے۔ یہاں مصنف اور شاعر میں فرق واضح ہے، شاعری، مصوری، موسیقی اور سنگتراشی کے علاقے میں شامل ہے۔ شاعر، مصور اور سنگ تراش کی طرح ایک معروض کی تخلیق کرتا ہے اور الفاظ کو بطور رنگ اور سُروں کے مانند استعمال کرتا ہے۔ نثر نگار الفاظ کو وسیلۂ ابلاغ سمجھتا ہے لیکن شاعر الفاظ کو بھی گھاس اور درختوں کی طرح زمین سے اگنے والی فطری چیز گردانتا ہے۔ شاعر معانی کو نظر انداز نہیں کر سکتا کیوں کہ معانی ہی الفاظ کو ان کی لفظی وحدت بخشتے ہیں۔ شاعر زبان کو خارجی دنیا کا ڈھانچہ تصور کرتا ہے۔ الفاظ شاعر کے لئے نہ محض معانی سے لبریز ظروف ہیں نہ ترسیل کے راستے میں حائل رکاوٹیں۔ بلکہ وہ بہ حیثیت معروض اور بہ حیثیت معنی ایسی طلسمی تراکیب ہیں جو شاعر کو اجازت دیتی ہیں کہ دونوں سطحوں پر ان کا مقابلہ کرے۔ پکاسو (۱۸۸۱ء-۱۹۷۳ء) نے دیا سلائی کی ڈبیہ اس طرح بنانی چاہی کہ مکمل طور پر چمگادڑ بھی تھی اور دیا سلائی کی ڈبیہ بھی۔ شاعر اسی کام کو اس طرح پورا کرتا ہے کہ اس کے الفاظ لفظی طور پر دنیا کے کسی خاص پہلو کا مطلب ادا کرتے ہیں۔ یعنی وہ ایسے پیکر تخلیق کرتا ہے جو شعری طور پر دنیا کے اس پہلو کو وجود میں لاتے ہیں جن کی طرف اس نے اشارہ کیا۔ اس طرح طلسمی شباہت اور معنویت کا رشتہ موضوعِ سخن سے قائم ہو جاتا ہے۔

سارتر شاعرانہ لفظ کے اس دوہرے پہلو کو ایک کائنات صغریٰ کہتا ہے جو بطور آئینہ بذاتِ خود بھی موجود ہے اور اس جہانِ رنگ و بو کو بھی اس میں منعکس کرتی ہے۔ شاعرانہ الفاظ اشیاء بن جاتے ہیں اور تخلیق میں اس انداز سے جوڑے جاتے ہیں جس طرح مصور اپنے رنگوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتا ہے۔ ایک نظم — ایک معروض — کی تخلیق کے لئے شاعر متعدد چھوٹی چھوٹی کائناتوں (MICROCOSMS) کو ایک دوسرے

میں پیوست کرتا ہے۔ مصرع کمپوز کرتے ہوئے دراصل وہ ایک معروض کی تخلیق کرتا ہے، موسیقی اور مصوری کی بے میل اور ہم آہنگ سُروں اور رنگوں کی طرح لفظی معروضات ایک طلسمی تلازمے کے ذریعے یکجا ہوتے ہیں، ایک دوسرے پر حملہ آور ہوتے ہیں، ایک دوسرے کو پسپا کرتے ہیں اور چلا ڈالتے ہیں اور ایک دوسرے کی طرف کھنچتے ہیں اور ان کا یہ باہمی ربط وضبط اس شاعرانہ وحدت کی بنیاد ہے جو بطور شعری معروض ہمارے سامنے آتی ہے۔ شاعری تکلم اور خاموشی دونوں سے مختلف ہے۔ اکثر یہ کہا جاتا ہے کہ شعرا عجیب وغریب تراکیب کے ذریعے الفاظ کی تخریب کرتے ہیں لیکن یہ بات غلط ہے کیوں کہ آنکھ سامنے عام بول چال کی زبان ہے اور اس سے ہی ان کو جدید تراکیب تراشنے کی کوشش کرنی پڑتی ہے۔ مثلاً "گھوڑا" اور "مکھن" دو الفاظ ہیں۔ شاعر ان الفاظ سے ایک نئی ترکیب "مکھن کے گھوڑے" بنا کر ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

سارتر کا خیال ہے کہ شاعر اور مصور اپنی تخلیقات کے متعلق ایک الہامی پیش بینی رکھتے ہیں۔ پال ویلری (۱۸۷۱ء۔ ۱۹۴۵ء) کے مانند سارتر کا شاعر بھی مصرع کے وزن RYTHM اور ساخت سے ابتدا کرتا ہے، الفاظ بعد میں نازل ہوتے ہیں۔ یہ تخلیقی عمل معانی پر مبنی زبان کے عام نحوی ساخت سے مختلف ہے۔ اس کا تعلق اس تخلیقی منصوبے سے ہوتا ہے جس کے ذریعے پکاسو اپنا برش اٹھانے سے قبل ہی خلا میں اس شے کو "بنا" لیتا ہے جو بعد میں اس کے مسخرے یا بازیگر[1] کا روپ دھارتے ہیں۔

اس طرح سارتر شاعر کو مصور کے زمرے میں رکھ کر شاعر کی وابستگی یا کمٹمنٹ کا جواب بھی دے دیتا ہے۔ مصور، سنگتراش اور شاعر سارتر کے "آرٹسٹ" یا "فن کار" کے معنی کی تشریح کرتے ہیں۔ تن تورتو کا کرب تصویر بن جاتا ہے۔ سیاسی تنفر، سماجی غم وغصہ یا طیش نظم کے قالب میں ڈھل جاتے ہیں۔ یہ جذبات فن پارے کے تخلیقی سرچشے

[1] پکاسو کی مشہور تصاویر۔

یا منبع پر موجود ہیں لیکن تکمیل شدہ فن پارے کے ذریعے ان کا تجربہ نہیں کیا جا سکتا۔ نثر نگار ان جذبات کو محفوظ رکھتا ہے اور ان کی وضاحت کرتا ہے۔ شاعری کا معاملہ جداگانہ ہے۔ اگر ایک شاعر اپنے جذبات کو نظم میں بہنے دے تب بھی ان کی اپنی شناخت ختم ہو جاتی ہے، الفاظ جذبات پر حاوی ہو جاتے ہیں، ان میں سرایت کر کے ان کی قلب ماہیت کر دیتے ہیں۔ خود شاعر کی نگاہ میں وہ الفاظ ان جذبات کی دلالت نہیں کرتے۔ ایک نظم یا تصویر کے اندر جذبات اپنی متعلقہ اشیاء کے دھندلے پن اور ابہام کی وجہ سے ایک "شے" بن کر رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ لفظ یا مصرع جو ایک معروض کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے اور اشیاء کی طرح بے نہایت اور لا متناہی ہے۔ ہر مقام پر ان ہی جذبات کے اوپر سے بہہ جاتا ہے۔ مختصر یہ کہ سارتر کے ہاں شاعر اور نثر نگار ہمیشہ کے لئے ایک دوسرے سے علیحدہ ہو چکے ہیں۔ ان کی دنیاؤں میں بعد القطبین ہے۔ یہ درست ہے کہ نثر نگار بھی لکھتا ہے اور شاعر بھی لیکن ان دونوں میں سوائے ہاتھ کی جنبش سے جو حروف رقم کرتی ہے، کوئی چیز مشترک نہیں۔

اسٹائل کے بارے میں سارتر کا خیال ہے کہ موضوعات اسلوب تجویز ضرور کرتے ہیں مگر وہ کسی مخصوص اسلوب پر مصر نہیں ہوتے۔ کوئی اسٹائل بھی ایسا نہیں ہے جو ادبی فن کے دائرے سے باہر ہو۔ قلم اٹھانے کے قبل یہ جاننا ضروری ہے کہ تتلیوں پر لکھنا ہے یا یہودیوں پر۔ بعد میں یہ طے کیجئے کہ اس مضمون کو کس طرح لکھا جائے۔

ہم عصر ادیبوں کو سارتر نے مشورہ دیا کہ ان کو ادب کے ذریعہ بالارادہ تعلیم ضرور دینی چاہئے لیکن اس تعلیم کو مصنف کے غیر ارادی اظہار ذات کے دائرے ہی میں رہنا چاہئے کیوں کہ مونتین (۱۵۳۳ء۔ ۱۵۹۲ء) سے لے کر ریمبو (۱۸۵۴ء۔ ۱۸۹۱ء) تک جتنے بڑے ادیب گذرے ہیں انھوں نے غیر ارادی طور پر ہی اپنی ذات کا مکمل اظہار کیا ہے۔ سارتر کی "وجودیت" اور فلسفہ "لفظ" نے ادبیات اور جدید جمالیات کو وسیع پیمانے

پر متاثر کیا۔

وٹ گن اشٹائن (۱۸۸۹ء - ۱۹۵۱ء) تجزیاتی فلسفے کے ارتقا میں جمالیات اور زبان کے مابین اتحاد پر زور دیتا ہے۔ زبان کو وہ ایسے صندوقچے سے تعبیر کرتا ہے جس میں ہتھوڑا، چھینی، کیلیں، پیچ اور سریشں رکھے ہوں۔ یہ ہی صورت الفاظ کی ہے کہ ان سے مختلف موقعوں پر مختلف قسم کے کام لئے جاتے ہیں۔ زبان الفاظ کی نئی تراکیب کے ذریعے بعض اوقات ایسی نئی دنیا میں لے جاتی ہے کہ ہم حیرت میں پڑ جاتے ہیں۔

لفظ پر سوچنے اور بحث سے ایک فائدہ یہ ہے کہ بہت سی غلط فہمیاں دور ہو جاتی ہیں اور یہ بھی معلوم ہو جاتا ہے کہ زبان کا کھیل کس طرح کھیلا جا رہا ہے۔ مثلاً ایک بچہ لفظ "حسین" یا "عمدہ" کیسے سیکھتا ہے تو فوراً پتہ چل جاتا ہے کہ بچے لفظ "حسین" استعمال ہی نہیں کرتے۔ وہ تو پہلے "اچھا" کہنا سیکھتے ہیں وہ کہیں گے کہ یہ کھلونا اچھا ہے۔ الفاظ کو سکھانے میں چہرے کے اتار چڑھاؤ اور لب و لہجہ کی بڑی اہمیت ہے۔ اشارات بھی ہمارے بیان کو موثر بناتے ہیں۔ تقریر ہو یا تحریر، مسافت اور ملاقات کے مواقع پر زبان سے ہی کام لیا جاتا ہے۔ یہ انسان کے خیال و تاثر کے اظہار کا ایک آلہ ہے۔

وٹگن اشٹائن کے نزدیک زندگی میں جمالیاتی محاکمے سے بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ لیکن جمالیاتی محاکمے میں ایسے الفاظ جیسے "حسین"، "خوبصورت"، "عمدہ" وغیرہ کوئی خاص رول ادا نہیں کرتے۔ ان الفاظ کو موسیقی کی تنقید میں بھی استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ کہا جائے گا کہ "سُر کا زیر و بم ملاحظہ فرمائیے"۔ یا شاعری کی تنقید کے متعلق کہیں گے کہ شاعر نے تشبیہات (IMAGES) کا استعمال "بالکل ٹھیک کیا ہے"۔ یہاں لفظ "بالکل ٹھیک"، "حسین" یا "عمدہ" کے مقابلے میں "صحیح" یا "برمحل" کے معنی سے زیادہ قریب ہے۔

وٹگن اشٹائن الفاظ کے معنی کے تعین میں چہرے کی حرکات، لب و لہجہ کے اتار چڑھاؤ اور طرز ادا پر زور دیتا ہے کیوں کہ شاعری کی موثر ادائیگی معانی و مطالب

میں ایک بین فرق پیدا کر دیتی ہے۔ فن پارہ کے جمالیاتی محاکمے میں "واہ کیا خوب ہے" سے کام نہیں چلتا بلکہ اس کے بارے میں دوسری متعلقہ باتوں پر بھی غور کرنا چاہئے۔ ایک شخص اگر فرانسیسی شاعری کی تعریف کرتا ہے تو اس کو فرانسیسی سے واقفیت ہونی چاہئے ورنہ وہ نہیں جانے گا کہ اس میں کیا خوبیاں مضمر ہیں۔ دیگر فنون لطیفہ مثلاً موسیقی، مصوری وغیرہ کے جمالیاتی محاکمے میں وسیع تر معلومات مددگار ثابت ہوتی ہیں اور فن پارہ کی نقد و تحسین زیادہ معنی خیز ہو جاتی ہے۔

بریخت (۱۸۹۸ء - ۱۹۵۶ء) کے نزدیک انبساط و مسرت آرٹ کا لازمی جز ہیں۔ چنانچہ اس کے ڈراموں میں خوشی و لطف کے عنصر سے زندگی میں پاکیزگی و پختگی آتی ہے۔ اور انسان ہلکا اور بالیدہ محسوس کرتا ہے۔

مورس ویٹز (MORRIS WEITZ) ہیئت کے تصور اور اس کے ناقدین کے درمیان اختلافات کا حل تجربی نظریئے (EMPIRICAL THEORY) میں تلاش کرتا ہے۔ وہ مواد اور ہیئت کے فرق کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ بہت سے ماہرین جمالیات اور فن کار ہیئت کو شکل کا مترادف خیال کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہنری مور اور الیگزینڈر کیلڈر اس کو فطری اور انسانی شکلوں سے مشابہ سمجھتے ہیں۔

لسانی اعتبار سے مواد کا مفہوم بیان کرنا دشوار ہے۔ اس کے وسیع اور محدود دونوں معانی ہو سکتے ہیں۔ محدود معنی میں مواد سے مراد ہر وہ چیز جس کو شکل دی جا سکے خواہ وہ انسان ہوں یا حیوان یا نباتات، وسیع معنوں میں مواد کوئی بھی مکمل تخلیق ہے اور ہیئتیں اس کا جزو ہیں۔ اس صورت میں مواد اور ہیئت فنی تخلیق کی ہم پلہ اقدار (COORDINATED VALUES) تصور نہیں کی جاتی ہیں۔ ڈوکاس ہیئت اور مواد کے امتیاز کی وضاحت کرتا ہے کہ ہیئت سے مراد ترتیب و تنظیم اور مواد سے وہ سب کچھ جس کو ترتیب دیا جا سکے۔

اس روشنی میں ہم کہہ سکتے ہیں کہ فن پارہ عناصر و روابط کا ایک عضویاتی مجموعہ

رشتہ اہمیت رکھتا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (۱۸۸۸ء۔ ۱۹۶۵ء) فنون لطیفہ میں روایت اور تاریخی شعور کو اہمیت دیتا ہے۔ شاعر اپنے تجربہ کا معروضی تلازمہ (OBJECTIVE CORRELATION) تلاش کرتا ہے۔ اس سے مراد یہ ہے کہ فنی پارہ غور و فکر توجہ و سلیقے سے تخلیق کیا جائے تاکہ مخصوص اثر آفرینی کا وہ مقصد پورا کرے جو فن کار کا مطمحِ نظر تھا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ فارملسٹ اسکول کا غیر معمولی اہم نمائندہ ہے۔ اس کے خیال میں شاعر کا کام صرف یہ نہیں کہ وہ قدما کے فارم کو اپنائے بلکہ اپنے عہد اور مذاق کے مطابق ایک نیا فارم دریافت کرے۔

جدید نظریات اور جمالیاتی رویّے کو سمجھنے کے لئے اس صاحب بصیرت مفکر کا مطالعہ ضروری ہے۔

اواخر بیسویں صدی کے جدید نظریہ سازوں میں سارتر، بریخت اور ایلیٹ کے علاوہ مارشل کوہن، اسٹیونسن اور منرو۔ سی۔ بیرڈزلے نے جمالیاتی نقطۂ نظر سے نئی تنقید میں طرح طرح کی موشگافیاں کی ہیں۔ نئی تنقید ساختیاتی ہے جس میں فن کی قدر شناسی بحر، وزن، آہنگ، امیجز اور زبان کے نقطۂ نظر سے ہوتی ہے چنانچہ جمالیات کا لسانیات و لفظیات سے باہمی ربط ادب کا غالب رجحان ہے۔

(ORGANIC COMPLEX) ہوتا ہے۔

موریس ویٹز عضویاتی نظریے کا اہم مبلغ ہے۔ اس کے نزدیک فن ایک عضویاتی مجموعہ کی وہ ہیئت سالمہ ہے جس کو حسیاتی وسیلۂ اظہار میں پیش کیا گیا ہو۔ وہ فرانسیسی مصور ماتیس کے رنگوں کے عضویاتی وصف کا ہم خیال ہے۔

"صاف کینوس پر نیلے، سبز، سرخ رنگ کے دھبّے فاصلے سے بنائے جائیں تو ہر وہ دھبّہ جو پہلے ڈالا گیا اپنی اہمیت کھو دیتا ہے۔ مثال کے طور پر مکان کے اندر کا کوئی حصہ کینوس پر بنانا ہے تو میں دیکھتا ہوں کہ سامنے ایک الماری ہے جس کو دیکھ کر میرے اندر سرخ رنگ کا احساس پیدا ہوتا ہے اور میں کینوس پر مخصوص سرخ رنگ سے اس کی تصویر بنا دیتا ہوں۔ اب سرخ رنگ اور کینوس کے رنگ کے درمیان ایک قسم کا تعلق پیدا ہو جاتا ہے۔ جب میں اس کے پاس سبز رنگ رکھتا ہوں اور فرش زمین کو ظاہر کرنے کے لئے زرد رنگ کا بھی استعمال کرتا ہوں تو اب سرخ، سبز، زرد اور کینوس کے رنگ کے مابین اور بھی کئی روابط پیدا ہو جاتے ہیں اور رنگوں کا یہ امتزاج ایک دوسرے کی اہمیت کو کم کر دیتا ہے اس لئے اس کا خیال رکھنا چاہئے کہ رنگوں کا امتزاج اس انداز سے ہو کہ وہ ایک دوسرے کو برباد نہ کریں[1]"

موریس ویٹز کا عضویاتی نظریہ بنیادی طور پر مواد اور ہیئت کے امتیاز کی تردید کرتا ہے لیکن اس سے یہ مطلب نہیں کہ وہ فنی اظہار کو محدود کرتا ہے یا روایتی قیود کو تمام تر ختم کر دیتا ہے۔

عضویاتی نظریہ ہیئتی تصور کی ہی ایک وسیع شکل ہے۔ عہد حاضر کے جدید نقاد اور فن کار عضویاتی وصف کے قائل ہیں۔ شاعری کو مختلف عناصر کے ساتھ مل کر وہ اثر پیدا کرنا چاہئے جو شاعر کا اصل مقصد ہے لہذا ایک نظم میں جملہ عناصر کے درمیان باہمی

---

[1] HENRI MATISSE ; NOTES D'UN PEINTRE . P. 136 .

پورٹریٹ آف اے لیڈی (۱۹۳۷ء) پکاسو۔ اسپین

۹

اختتامیہ

حجری عہد سے لے کر آج کے نیوکلیائی دور تک انسان نے ہر عہد میں حسن کاری اور اظہار ذات کے لئے مختلف ذرائع استعمال کئے ہیں۔ تاریخ انسانی خوں ریزی اور ظلم وتشدد کی طویل داستان ہے لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ انسان نے اپنے گرد وپیش کو حسین سے حسین تر بنانے کی کوشش جاری رکھی ہے۔ یہ حقیقت بھی تعجب خیز ہے کہ چین وجاپان جیسی جنگجو اقوام نے اتنے ہی لطیف اور سبک نقوش تخلیق کئے اور تاؤ اور زین کے فلسفے کو لائحہ حیات مانا۔ اسی طرح یورپ میں خوبصورت تصاویر پینٹ کی گئیں۔ بڑے بڑے چرچ تعمیر کئے گئے۔ ارفع موسیقی کمپوز کی گئی اور اعلیٰ درجہ کا ادب تخلیق کیا گیا۔ جنگ چھڑی اور یہ سب کچھ پل کے پل میں نیست ونابود ہو گیا لیکن فن کار نے ہمت نہیں ہاری اور از سر نو اپنے کام میں لگ گیا۔

ہندوستان اور ایران میں بھی فن اور فنی نظریات کی تشکیل جنگ وامن کے ادوار کے درمیان برابر ہوتی رہی۔ یہ برصغیر جس میں اب پاکستان اور بنگلہ دیش بھی شامل ہے (اور فنی اعتبار سے نیپال اور سری لنکا بھی) اس لحاظ سے منفرد ہے کہ یہاں تاریخی عوامل کے ایک طویل دور نے مختلف نسلی، تہذیبی اور فنی روایتوں کو یکجا کرکے

ایک دوسرے میں سمو دیا۔ باختری یونانی سنگتراشی بھی اس کے فنی ورثے میں موجود ہے اور ایرانی تورانی نقاشی بھی۔

ہندوستان کا آرٹ غیر ملکی فنون لطیفہ سے متاثر ہوا اور خود اس کے فن نے دوسرے ممالک کو متاثر کیا۔ کیا یہ بات حیرت انگیز نہیں کہ اجنتا کی مصوری کی روایات براہ وسط ایشیا، چین و جاپان پہنچتی ہیں۔ نارا کے فریسکو میں ہمیں اجنتا کی جھلک نظر آتی ہے۔

مذہبی اساطیر اور عقائد براہ راست فنون لطیفہ پر اثر ڈالتے ہیں۔ یورپ کا بازنطینی آرٹ اور نشاۃ ثانیہ میں بنائی ہوئی عیسیٰ اور مریم کی تصاویر اور قرون وسطیٰ کے کیتھڈرل، مسلمانوں کے مساجد کا فن تعمیر اور تزئین کاری، چین و جاپان کا بدھسٹ آرٹ اس کی چند مثالیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستان میں بودھ، ہندو اور جین مذاہب کے مابعد الطبیعاتی اور فلسفیانہ خیالات کو رقص، موسیقی اور سنگتراشی کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔

مسلمان جو اپنے ساتھ ایران اور وسط ایشیا کی نہایت درخشاں روایات لائے تھے اس جمالیاتی کائنات میں شامل ہو گئے۔ اپنی فنی شخصیت کی نفی کئے بغیر وہ مقامی فنون لطیفہ سے بھی متاثر ہوئے اور انھوں نے ہندوستانی مصوری، موسیقی اور فن تعمیر پر اپنا بہت گہرا اثر ڈالا۔ مسلمانوں کے فنون کی ایک خصوصیت یہ تھی کہ علاوہ خطاطی کے (جو زیادہ تر آیات قرآنی پر مبنی تھی) بیشتر فنون لطیفہ زیادہ تر غیر مذہبی یعنی آج کی اصطلاح میں سیکولر رہے۔ فارسی اور اردو شاعری، دکنی اور مغل مصوری بالخصوص اس غیر مذہبی خصوصیت کی مثالیں ہیں۔ ان رنگارنگ اور متنوع تہذیبی کارناموں اور فنی روایتوں کے امتزاج نے برصغیر کے فنون لطیفہ کو اس حد تک مالا مال کیا کہ اس کی مثال کسی دوسرے ملک میں نہیں ملتی۔

عام طور پر ہر ملک میں فن تعمیر کے علاوہ دو یا تین فنون لطیفہ ہی بہت زیادہ مشہور ہوئے جیسے انگلستان کا شعر و ادب، جرمنی کی موسیقی، فرانس کی مصوری و ادب، ایران کی شاعری و مصوری، چین و جاپان کی مصوری اور روس کا ناول اور بیلے۔

ہندوستان ہی ایسا ملک ہے جہاں فن تعمیر، کلاسیکل رقص و موسیقی، مصوری اور شعر و ادب تمام فنون لطیفہ اپنے بلند ترین معیار پر پہنچا دیئے گئے۔

مغل دربار میں حاضر ہونے والے اہل فرنگ کے ذریعے مغلیہ مصور نشاۃ ثانیہ کی چند تصاویر سے متعارف ہوئے۔ کہیں کہیں انھوں نے سایے اور تناظر کا استعمال بھی شروع کیا لیکن مشرقی فنون لطیفہ میں روایت کی پابندی اتنی شدید تھی کہ انھوں نے اپنی وضع نہ چھوڑی اور اپنے ہی اسٹائل کی مختصر تصاویر بناتے رہے۔

سلطنت مغلیہ کے دور انحطاط میں موسیقی، کتھک رقص اور اردو شاعری نے ترقی کی۔ ہندوستانی مصوری اور فن تعمیر پر زوال آیا۔ برطانوی تسلط کے بعد انگریزی سرکار نے بمبئی، کلکتہ اور لاہور میں آرٹ اسکول قایم کئے جہاں ہندوستانیوں نے مغربی تکنیک سیکھی۔ کیرالا کے راجہ روی ورما نے رایل اکیڈمی آف آرٹ کے اسٹائل کو اپنایا۔ یہ دوغلا آرٹ کیلنڈروں میں منتقل ہو کر گھر گھر پہنچا اور بدذوقی کا نیا دور شروع ہوا۔

اہل بنگال آرٹ کی آواں گارد میں تھے۔ انھوں نے جاپانی واش تکنیک اور بنگالی رومانیت کے امتزاج سے ایک اور مقبول عام طرز مصوری کیلنڈروں پر منتقل کیا۔ تیسری قسم کا مقبول آرٹ برطانوی چاکلیٹ باکس آرٹ تھا جس نے مشہور برطانوی تصاویر کو عام کیا۔

موڈرن آرٹ جس کی اولین جھلک ہم کو ٹیگور کی بنائی ہوئی تصاویر میں نظر آتی

ہے ۔ ہندوستان میں بہت دیر میں پہنچا ۔ اس صدی کی چوتھی دہائی میں امرتا شیرگل اور دوسرے
مصوروں نے موڈرن یوروپی آرٹ کی روایت میں تصاویر بنانی شروع کیں جیمنی رائے
نے بنگالی فوک اسٹائل اپنی تصویروں کے ذریعے مقبول کیا ۔ آزادی کے بعد ہندوستان و
پاکستان کے نئے مصوروں نے اپنی قومی روایات کی بازیافت کی ۔ مغل مصوری ، خطاطی ،
گجراتی مختصر تصاویر ، تنترک نقوش اور فوک آرٹ کو عصری انداز میں پیش کرنا شروع کیا ۔
ہندوستان ، پاکستان اور بنگلہ دیش میں ایک ایسے قومی آرٹ کی تخلیق کی گئی جو بہ یک
وقت اپنی روایات سے رابطہ رکھتا ہے اور عصر حاضر میں بھی شامل ہے ۔

آزادی کے بعد ہندوستان کی ٹکسٹائل انڈسٹری نے بہت ترقی کی ۔ اس کے
چھاپوں میں گپتا عہد کے موتیف ، اجنتا کی تصاویر ، مغل اور راجستھانی قلم کاری ، بیل بوٹے
اور مختلف علاقائی روایتی اور فوک نمونوں کی تجدید کی جا چکی ہے اور اس طرح سارا
ہندوستانی آرٹ اہل ہند کا اوڑھنا بچھونا بن گیا ۔ اس کے باوجود بڑے افسوس کی بات
یہ ہے کہ ایک بہت محدود حلقے کے علاوہ جسے آرٹ اور اس کے مسائل سے دلچسپی ہے
عام طور پر پڑھا لکھا متوسط طبقہ آرٹ ، ادبیات اور دوسرے فنون لطیفہ سے بے نیاز
ہے ۔ بڑے شہروں میں جو اکا دکا آرٹ کی نمائشیں ہوتی رہتی ہیں ۔ ان کو دیکھنے والے
بہت کم ہیں اور وہ بھی ایسے لوگ ہیں جنھیں طنزاً پروفیشنل انٹیلیکچوئل کہا جاتا ہے ۔

آپ نے دیکھا ہوگا کہ ہمارا دیہاتی آرٹ اور کلر کمبینیشن کا زیادہ صحیح ذوق رکھتا
ہے جس کا اظہار وہ اپنے کپڑوں اور اپنے لوک کلا کے مختلف ذرائع سے کرتا رہتا ہے ۔
اس نے جمالیات کی تعلیم کہیں حاصل نہیں کی ۔ اس کے اندر وہ حسن شناسی فطرتاً
موجود ہے جسے شہری متوسط طبقے کے تجارتی تمدن نے زائل کر دیا ہے ۔

شہری زندگی میں عام طور پر بد مذاقی کی فراوانی ہے ۔ پلاسٹر آف پیرس کی
بھدی مورتیاں اور کمرشل آرٹ کی قسم کی تصاویر کے بدصورت پرنٹ گھروں میں سجائے

جاتے ہیں ۔

ریڈیو ، ٹیلی وژن ، سنیما اور فلمی پریس نے نوجوان طبقے کی تمام تر توجہ اپنی
طرف مبذول کر رکھی ہے ۔ ان حالات میں یہ توقع نہیں کی جا سکتی کہ پڑھا لکھا طبقہ
اچانک جمالیات کے مسائل پر غور و فکر کرنے لگے ۔ یونیورسٹیوں کے طلباء اور طالبات
عموماً فنون لطیفہ سے بے خبر ہیں ۔ وہ اپنے قومی فنی سرمائے اور دوسرے ممالک کے
آرٹ سے یکساں طور پر بے تعلق ہیں حالانکہ فنون لطیفہ سے دلچسپی اور ان کی پرکھ
اور جمالیات کا علم اعلیٰ تہذیب کے بنیادی عناصر میں شامل ہیں اور صحیح معنوں میں
متمدن اور شائستہ قوم کا ایک امتیازی وصف بھی یہی ہے ۔

ایک عام جاپانی نہایت بے ساختگی سے ایک اسکرول پینٹنگ یا لینڈ اسکیپ
گارڈن کی حسن شناسی کر سکتا ہے ۔ ہم میں سے کتنے پڑھے لکھے ہندوستانی ایک
مغل اور ایرانی تصویر میں فرق بتا سکتے ہیں یا ہندوستانی کلاسیکل موسیقی کو پسند کرتے
ہیں ؟

ادب کا معاملہ جداگانہ ہے کہ لٹریچر عموماً پڑھے لکھے لوگوں کی دسترس میں ہے ۔
حالانکہ ایسے لوگ بھی بہت زیادہ نہیں مگر کلاسیکل موسیقی اور مصوری کے سلسلے میں
حالت دگرگوں ہے ۔

اس روشنی میں یہ بہت ضروری ہے کہ یونیورسٹیوں میں فن شناسی کے کورس متعارف
کئے جائیں یا جہاں ایسے نصاب موجود ہیں انھیں زیادہ مقبول بنایا جائے ۔ سلائڈز کے ذریعے
آرٹ پر لیکچرز کا انتظام کیا جائے اور جمالیات کے چند بنیادی اصولوں کو آسان و عام فہم
انداز میں پیش کیا جائے تاکہ خوش ذوقی ، حسن شناسی اور فنی اقدار کا درک عام ہو سکے ۔

کتابیات

1. Alferd, H. Barr, Jr : Picasso : Fifty-years of His Art. The Museum of Modern Art, New York.
2. Ames, Van Metet : Aesthetic Values in the East and West. The Journal of Aesthetics and Art criticism. Fall. 1960.
3. Ananda K.Coomaraswamy : Introduction to Indian Art. Munshiram Manoharlal.
4. Andre Grabar : Byzantium, Thames and Hudson, Great Britain, 1966.
5. Aristotle : Poetics : Butcher, S. H. Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts. 4th ed. Macmillan, Londan, 1923.
6. Augustine, St. : Basic Writings. ed. W.J. Oates. Random House, New York. 1948.
7. Bake, A. : Aesthetics of Indian Music. British Journal of Aesthetics, Jan. 1964.
8. Basham, A. L. : The Wonder That was India. Grove Press, Inc. New York, 1977.
9. Beardsley, Monroe C : Aesthetics from classical Greece to the present. Macmillan New York. 1966.

10. Bhattacharyya, Siva Prasad : Studies In Indian Poetics. Ashitabha Guha at Quality Printers and Binders, Calcutta-29, 1964.
11. Bosanquet, B, : A History of Aesthetic, Allen and Unwin, London, 1934.
12. Bullough, Edward : Aesthetics : Lectures and Essays ed. Elizabeth Wilkinson, Stanford Universty Press, California. 1957.
13. Carrilt, E. F. : The Theory of Beauty. Barnes and Noble, New York, 1962. (3rd Edition).
14. Carrilt, E. F. : An Introduction to Aesthetics. Hutchinson's University Library, London, 1949.
15. Chaudhury, Pravaijivan : Studies In Comparative Aesthetics, Shantiniketan Press, 1953.
16. Collingwood, R. G. : The Principles of Art. Oxford University Press, 1938.
17. Collingwood, R. G. : Eassys in the Philosophy of Art. Indian University Press, 1964.
18. Croce, Benedelto : Aesthetics. Encyclopaedia Britannica Fourteenth Edition, Vol. I. Chicago, Inc. 1938.
19. Croce, Benedelto : Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic. trans. Douglas Ainslie.
    Rev. Ed. Noonday Press, New York, 1960.
20. Cyril G. E. Bunt : Russian Art. The Studio, London and New York, 1946.
21. Dewey, John : Art as Experience, Putnam, New York, 1959.

22. Frank A. Tillman : Philosophy of Art and Aesthetics. Hopper and Row Publishers.

23. George Howard Bauer : Sartre and the Artist, University of Chicago Press, U. S. A.

24. Gilbert, K. E., and H Kuhn ; A History of Aesthetics, Macmillan, New York, 1939.

25. Gnoli, Raniero : The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta. Is. M.E.O. Roma. 1956.

26. Hegel, G.W.F. : The Philosophy of Fine Art. trans, F.P.B. Osmaston, G. Bell, London, 1920.

27. Helen Gardner : Art Through the Ages. G. Bell and Sons. London. Ltd.

28. Hogarth, W. : The Analysis of Beauty. ed. J. Burke. Oxford, Clarendon Press. 1955.

29. Hugo Mansterberg : Art of the Far East. Harry N. Abrams, Inc Publishers, New York, 1968.

30. Kant, Immanuel : Critique of Judgment. tran. J. H. Bernard. Hafner, New York, 1951.

31. Kant, Immanuel : Analytic of the Beautiful. trans. Walter Cerf. Indianapolis, Bobb s, Merrill, 1963.

32. Kalus Ebeting Basel : Rangmala Painting. Paris, New Delhi.

33. Klaus Gallwitz : Picasso at 90. The Late Work. G. P. Putnam's and Sons, New York.

34. Knox, I. : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhaner Columbia University Press, New York, 1936.

35. Lancaster, Clay : Keys to understanding of Indian and Chinese Painting. Journal of Aesthetics and Art Criticism. Dec., 1952.

36. Langer, Susanne K. : Feeling and Form. Scribner, New York, 1953.

37. Langer, Susanne K., : Problems of Art. New York, Scribner, 1957.

38. Langer, Susanne K., Reflections on Art. Oxford University Press, 1961.

39. Marg : A Magazine of the Arts. Tata Press, Bombay.

40. Maritain, Jacques : The Philosopy of Art. St. Dominic's Press, 1923.

41. Maritian, Jacques : Creative Intuition in Art and Poetr Pantheon, New York, 1953.

42. Math ., Gervase : Byzantine Aesthetics. Viking Press, ew York, 1963.

43. Mead, Hunder : An Introduction to Aesthetics. Ronald Press, New York, 1952.

44. Melrin Roder : A Modern Book of Aesthetics. Holt Rinehart and Winston, New York.

45. Munro, Thomas : The Marxist Theory of Art History. J. A. A. C. 18 (1960).

46. Munro, Thomas : Oriental Aesthetics. The Press of Western Reserve University, Cleveland, Ohio, 1965.

47. Nietzsche, Friedrich : Complete Works. 2Vols. trans. Oscar Levy. Russell and Russell, New York, 1962.

48. Odgen, C. K., I. A. Richards, and James Wood : The Foundations of Aesthetics. Allen and Unwin, London, 1925.

49. Pandey, K. C. : Western Aesthetics. Chowkhamba, Varanasi, 1953.

50. Pandey, K. C. : Indian Aesthetics Chowkhamba Sanskrit series Office, Varanasi, 1959.

51. Parker, Dewitt : The principles of Aesthetics. Appleton-century-crofts. New York, 1946.

52. Peter, C. Swan : Art of the word. Methren, London. Peter, C. Swan : Art of the word Japan Holle Verlag GMBH Holland, 1966.

53. Pillai, J. M. Somasundaram : A History of Tamil Literature. J. M. Somasundaram Pillai, Annamalainagar, South India, 1968.

54. Plato : The collected Dialogues ed. Edith Hamilton and Huntington Cairns. Pantheon, New York, 1961

55. Plotinus : The Enneads of Plotinus, trans. Stephen Mckenna Faber and Faber, London, 1956.

56. Prall, D. W. : Aesthetic Judgment. Thomas and Crowell Company, New York, 1929.

57. Prall, D. W., : Aesthetic Analysis Crowell, New York, 1936.

58. Raffe, W. G. : Ragas and Ragnis : A key to Indian Aesthetics. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Dec. 1952.

59. Rawson, Phillip : The Methods of Indian Sculpture,Asian Review, New series. Dec. 1964.

60. Read, Herbert : The Grass Roots of Art, Faber and Faber, London, 1955.

61. Read, Herbert : The Forms of Things unknown : Essays Towards an Aesthetic Philosophy, Horizon Press, New York, 1960.

62. Richards, I. A. : The Foundations of Aesthetics. International Publishers, New York. 1929.

63. Robert Coughlan and the Editor of the time-Life Books : The World of Michelangelo (1475-1564). Time Incorporated, New York.

64. Santayana, George : The Sense of Beauty. Scribner, New York, 1896.

65. Santayana, George : Reason in Art. Scribner, New York, 1922.

66. Sartre, Jean-Paul : Essays in Aesthetics. Philosophical Library, New York, 1963.

67. Schopenhauer, Arthur : The World As will and Idea. Trans. R. B. Haldane and J. B. Kemp. Vol. I. Routledge and Kegan Paul., Ltd., London. 1950.

68. Stolnitz Jerome : Aesthetics. New York, Macmillan, 1965.

69. Shastri, K. A. Nilakanta : The Culture and History of the Tamils. Loval Art Press Pvt. Ltd. Calcutta-13.

70. Sparsholt, F. E. : The Structure of Aesthetics. Routledge, Ondon. 1963.

71. Stolnitz, Jerome : Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism. Houghton Mifflin, Boston. 1960.

72. Tamara Talbot Rice : Ancient Arts of Central Asia, Thames and Hudson, Great Britain, 1965.

73. Tolstoy, Leo. : What is Art and Essays on Art. Oxford University Press. London. 1925.

74. Vivas, Eliseo, and Murray Krieger : The Problems of Aesthetics Holt, Rinchart and Winston, New York, 1965.

75. Kanakasabhai : The Tamils Eighteen Years Ago. Asian Education Service, New Delhi.

76. Warry, J. G. : Greek Aesthetic Theory. Methuen, London, 1962.

77. Weitz, Morris : Problems in Aesthetics. Macmillan, New York 1959.

78. Weitz, Morris. : Philosophy of the Arts. Russell. and Russell. New Yark. 1950.

79. Werner Speiser : Art of the World : China Spirit and Society. Methven, London.

۸۰۔ شبلی نعمانی : شعرالعجم ، طبع پنجم ، مطبع معارف ، اعظم گڑھ ، ۱۹۵۶ء۔

۸۱۔ نصیر الدین ناصر: تاریخ جمالیات ، مجلس ترقی ادب ، ۲۔ نرسنگھ داس گارڈن ، کلب روڈ ، لاہور۔

۸۲۔ میاں محمد شریف : جمالیات کے تین نظریے ، مجلس ترقی ادب ، لاہور۔

۸۳۔ مجنوں گورکھپوری : تاریخ جمالیات ، ایوان اشاعت ، گورکھپور۔

۸۴۔ حبیب الرحمٰن : رس یعنی فلسفۂ انبساط ، مطبع مسلم یونیورسٹی ، علی گڑھ ۱۹۳۰ء۔

۸۵۔ میراجی : مشرق و مغرب کے نغمے۔

۸۶۔ ابھنو گپت : ابھنو بھارتی ، گائیکواڑ اورینٹل سیریز ، ۱۹۵۶ء

۸۷۔ بھرت : ناٹیہ شاستر ، گائیکواڑ اورینٹل سیریز ، ۱۹۵۶ء

۸۸۔ ممٹ : کاویہ پرکاش ، مترجم آچاریہ وشیشور ، گیان منڈل ، بنارس ، ۱۹۶۰ء۔

۸۹۔ دھننجے : دس روپک ، گجراتی پرنٹنگ پریس ، بمبئی ، ۱۹۲۷ء۔

۹۰۔ ڈاکٹر نگیندر : رس سدھانت ، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دلی ، ۱۹۶۴ء۔

۹۱۔ ڈاکٹر نگیندر : بھارتیہ سوندریہ شاستر کی بھومکا ، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دلی۔

۹۲۔ ڈاکٹر کمار ومل : سوندریہ شاستر کے تتو ، راج کمل پرکاشن دلی ، ۱۹۶۷ء۔

۹۳۔ ڈاکٹر نرملا جین : رس سدھانت اور سوندریہ شاستر ، نیشنل پبلشنگ ہاؤس دلی ، ۱۹۶۷ء

اشاریہ

(ا)

(ب)

(پ)

(ت)

(ٹ)

(ج)

(چ)

(ح)

(د)

(ڈ)

(ر)

(ز)

(ژ)

(س)

(ش)